

એ તદ્દ-૨૭

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક થા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

જાન્યુઆરી

૧૯૮૦

વર્ષ ૩

અંક ૨૭

તંત્રીઓ

સૌ. ઉપા જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઈન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અણિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર

(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'ધ્વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિશ્મી રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉપા જોષીનાં સરનામે મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : ત્રાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

અવસ્થા અંગેના સંદર્ભો પત્રવ્યવહાર તથા સરનામે કરવો :

કુ. ઉના દીક્ષિત ૭, અમરવિહાર, અંદ્રોલ્ય પાસે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

પટેલ-પટલાણી

વિનોદ ભેશી

પીથલપુરમાં પટેલિયો કાંઈ પટલાણી પંચાળ કે માગે માદળિયું.....
ભિગમણું ઘર અવાવરુ આથમણું ઝાકઝમાળ કે માગે માદળિયું.....
પટેલ કોરો ચોરસિયો પટલાણી અંદનડાળ કે માગે માદળિયું.....

અમથો નક્કર ફાડિયું હમણાં લીલો વેશ
ખેઠો વરવે વેશ એને માદળિયે કાંઈ મૂંઝવે
થોલો દઈને જાળરે ખેઠો રખજર દેહ
પંપાળે સંદેહ એની આંગળીયુંમાં ચોરતા
જમણે હાથે ખોતરે જોખમવંતો કાન
ખરતું કેવળજ્ઞાન આ તો માદળિયાનો મામલો

ચોસરીયું કાંઈ અણોહરી ને રાંધણિયું ભેંકાર કે માગે માદળિયું.....
પટલાણીને રગરગ મ્હોર્યો અણુદીઠો એંકાર કે માગે માદળિયું.....
પટેલ પૂરા તળિયાઝાટક પટલાણી ચિહ્નાર કે માગે માદળિયું.....

પટલાણીવટ જોઈને અખંડ વ્યાખ્યો કાળ
ભીલી થઈ તતકાળ ફેંફેં મૂછો ફાંકડી
ફૂટયો ફાંગી આંખમાં ફળફળતો તેજાળ
ઉપર પીધી રાખ એના ખોંખારે ઘણુ ધોડિયાં
ઘણુણુણુ તોપું ગડગડી પીથલપુર મોઝાર
જામ્યો જયજયકાર એના પંચાળે પડધા પડે

..

પટલાણીને સોંસરમોંસર પેઠી વેરણ કાળ કે માગે માદળિયું.....
 પડતું મેદયું પિયરિયું ને વળતા લીધો ઢાળ કે માગે માદળિયું.....
 પરપોટામાં પડી ગયો રે દોળો અંતરિયાળ કે માગે માદળિયું.....

હાં હાં પટલ ખમા કરો અણસમજ્યાની આણ
 હું પાદરતું છાણ ને તમ પારસ પીપળો
 આંખે જૂલે ચાકળા કાંધી તોરણ મોર
 દૂંકયો રે કલશોર હવે ઢાળો માઝમ ઢાલિયો
 પોચી પોચી રાતડી ચાંદો અફલાતૂન
 પટલાણી સૂનમૂન એને હઈ કે વાગે વાંસળી

અપટીક ઓરી લાપસી ને અધમણ કરી કુલેર કે વાગે વાંસળીયું.....
 પટેલ ભીનો લાદરકાંઠો પટલાણી ખંડેર કે વાગે વાંસળીયું.....
 લીલો ઘોઠો છૂટી ગયો ને પડી રહી સમશેર કે વાગે વાંસળીયું.....

*

એ કાવ્ય

વાસિસલિસ વિદૂસાકિસસ/અનુ. વિજય શાસ્ત્રી

પતંગિયું

વરસાદ રહી ગયો

ત્યારે

એણે હળવેકથી ફફડાવી પાંખો

ને ઊડ્યું

ભીના ભીના ઘાસ પર

આકાશમાં.

પાંખો થાકી નહીં ત્યાં સુધી ઊડયે ગયું

ઊંચે, હજી ઊંચે.

થાકી

ત્યારે

મેઘધનુષ્ય પર ઝેડું લેવા વિસામો

પણ

મેઘધનુષ્ય તો નમી ગયું !

પતંગિયું ખૂળ જ વજનદાર હતું.

તું

સરોવરના ઊંડાણમાંથી

મેં બહાર કાઢ્યો એક તારો.

રાત્રિના જાદુમાં

વધુ પ્રકાશવા

ઉછાળ્યો એને આલમાં

—ને એનું નામ છે, ‘તું’ !

જેનાં તરંગ છે પ્રેમનાં ક'પન

જેમાં નાવ છે

અન્યોન્યની શોધમાં ભટકતા તરસ્યા અધર

એ નામહીન સાગરની સફરે નીકળેલો

હું

છું સાચેસાચ કિનારાથી જોજનનાં જોજન દૂર

—એ સાગરનું નામ છે, 'તું' !

રણની રેતરાશિમાં

પહેલે વરસાદે મેં વાળ્યાં

મેઘધનુષ્ય પાસેથી લીધેલાં રંગવાળાં

દેવદૂતની પાંખ શી કોમળ પાંદડીવાળાં

પૃથ્વીના શ્વાસ શી ઊંડી ગંધવાળાં

કુસુમોનાં વન

—ને એનું નામ છે 'તું' !

હું ચડયો ટેકરીટોચે

ચંદ્રને આંખવા

ચડયો વાદળે

સૂર્યને આંખવા

ચંદ્ર તો દૂર સુદૂર

ને સૂર્ય દાહક કૂર

પણ મેં ઝડપી લીધું એક એક કિરણ

—ને એનું નામ છે 'તું' !

ચણમેળ

ચાનિસ નેત્રોપોન્તિસ/અં. અનુ. એન્તસ સોતિરાકોપૌલાસ્કિતઃ
શુ. અનુ. વિજય શાસ્ત્રી

કબરમાંથી ફૂટ્યાં તાબાં ફૂલ

—સ્ત્રીની મૂંગી લયંકર

કાળાં કપડાં ખરાબર બંધ છેસે એના વિવર્ણ શોકને

ને પુરુષની કાળી આંખ

નરમાશથી, શરીરની ઉપેક્ષાથી

અસી ગઈ હતી જીવલેણ વેગે

રૂપહીન, વસંતિની બહાર

આજે જાણતી નથી કે ક્યાં જુએ છે

અંધ ને છિન્નલિન્ન

જાણે મૃત જખમેના કણેકણથી

વીંધી રહે શૂન્યતા

તાંદ્રાલીન—બંને આવે પાસે

નમતો સૂરજ ધરતીને બાળે

હાથ અડે ન અડે

ત્યાં તો બંને ગૂંથાય યુગ્મને

સૂરજનાં ઝગમગ કિરણ ચાટીચાટીને

બંનેનાં શરીરને કરે ઉન્મત

સાંજ નમ્મે

અચરજલયાં, વણમેળ,

હાથ પણ મિલાવ્યા વિના પડે વિખૂટાં

અજાણ્યાની જેમ, અસાધ્ય જખમેથી ઘેરાયેલાં

લેન્ડસ્કેપ

ડી. કાર્મિ/અનુ. મહેશ વિશ્વનાથ

૧

નીલવર્ણી નદીની ઉપર એક પ'ખી; ખીજું;
પછી ત્રીજું.

તારનો એક થાંભલો; બીજો;

ત્રણ અંખરાં.

આનાથી વધારે (છાપરાં, વાદળાં, તરણાં)

ગણતરી ચાલતી ટ્રેને કરવાનું અઘરું છે.

એટલે આ બધાંનો ઉલ્લેખ

તો હું નહીં જ કરું.

સાચું કહું, હું તો

માત્ર એક પ'ખીની જ નોંધ કરીશ.

કદાચ એની પાંખોની જ.

૨

એ એક આડની ટોચે ઊભો હતો,

ભૂખરું શણિયું પહેરીને

કાંઈક ઝેરતો હતો.

એકાએક

એનું મોં વકાસ્યું, શરીર ડાળની જેમ અમળાયું.

હાથમાં પવન ભરાયો

ને એ પટકાઈ પડ્યો.

આ બધું

મેં ટ્રેનની ખારીમાંથી જોયું હતું,

લીલા ઘાસનું ખીડ પૂરું થાય

ને ઘોડાની જોડ નજરે પડે એ પહેલો.

હું કદાચ એના પડવાની હકીકત જ નોંધું છું.

મેં ચીસ સાંભળી નહોતી.

ઉમરા

ભરત નાયક

મારી માસી રહેતી ઉમરા ગામે. સાયણથી અઢી માઈલ ચાલવું પડે. વચમાં ખેતરાં—કેળ, શેરડીનાં આવે. એમાંથી સોંસરા પસાર થવાનું, લગભગ રાતના. ત્યારે અડખે પડખે જોવાનું નહીં. સડસડાટ સીધા ડચકારા બોલાવતા, સિસોટી મારતાં ચાલવાનું. તમરાં ભૂતડાંની જેમ હોહા મચાવી મૂકતાં હોય. ખાખોગ્રિયાં આગળ પગ પડે કે દેડકાઓ પાણી ઉછાળતી હાથ પર ફૂદી આવતી હોય. કંચડમાં ચાલતાં ચંપલ કયાંક દટાર્થ ગર્જા હોય ત્યારે ટેરવોં ફૂંદાડા મારતાં આગળ આગળ ચાલે. સૂંઘી સૂંઘીને નળી લે : જાંચકી લેવાનું એ ચંપલ છે કે સાપ ? શેરડીના સાંઠામાં ઉપર ને ઉપર સરકતો રસ લાગે આપણને જતાં જોઈ જીભો રહી ગયો મરકતો—છતાં ડર આપણા તાળવામાં ડટાની જેમ ભરાઈ ગયેલો હોય.

ખેતરાં પાર કરો કે આધેના ઠીંગુણ થાંભલા, ઉપર ચોરસ કાચનાઃ માથામાં ટમટમતાં દાનસો દેખાય. સાયણ સ્ટેશને જિતરેલો એ વખતે પ્લેટફારમ પર સુનસુન દાનસ જોયેલું. એના કાચ પર ચોમાસાના વરસાદનો એક રેલો તાપથી સુકાઈ ને પડ્યો હતો. એની ચોગમ ફૂંદાનાં ફોરાં વરસતાં હતાં. ધીમા ઉજાશે એ ખત્તી—થાંભલો જાણે રડમસ મોઢે જીભો હતો. ઓરા જાણે એટલે કાળી કુંભારનાં બાયડીખચાંતો કાંસાની થાળી પછડાઈ ને રણકી જાડે એવો મીઠો હોકાર સંભળાય. પછી પડખે ગલાણમાં બળદિયો બગાઈ ને કાનથી ફટકારે ને ગળાની ઘૂંઘરમાળ ખીખી ઓ'હી પડે એ સંભળાય. પછી પગ લગોલગ આવી પૂગેલો કુંભારનો ચાકડો દેખાય. દસ બાર ધરના કળિયામાં દાનસના અજવાળાની ઓસરીઓ ચિતરાયેલી દેખાય. માસી મને છાતીએ ચાંપી લે. માસાજ હાંચકે દસ પડતી મૂકી કેય કે ખરો તું તો. અંધારામાં આયવો કે ? રસ્તામાં ખીક હો ની લાગી કે ?

વિનુભાઈની માંજરી આંખ ખેલે : ખરો રહ્યો, હં કે ! માસીયા વરી જાતીએ ચાંપાને હસી પડે - તરત મને પીત્તળનો એમનો ચક્રચક્રો દાખડો ને એમાંના છમ્મલીલાં પાન દેખાય. માસીના દાંત રતાશ ભર્યાં. એક વાર મને બટુકાકાએ - માસાણના નાના ભાઈએ - ખેતરમાં જમણ આપેલું. પીળપટ્ટ સોનેરી. એમાં મેં ડાકું માર્યું. અંદરનો ગરલ રાતોમાતો. મારા દાંત એમાં છપાઈ ગયા. મને લાગેલું હું ખોખો થઈ ગયો. ખડખડ હસતી માસીના દાંત એવા. રાતા એ દાંતોની વચ્ચે ક્યાંક ક્યાંક કાથાની કણી જેવી ઝીણી ઝીણી છાંટ જડાયેલી. માસી હસે ને ખલા ઉલળી પડે. મારું એમના ખલા પર છેળે. આંખમાં પાણી છલકાય આવે. રૂખી માસીના એ હસવા ઉપર મેં ઉમરા ગામ વસાવેલું.

ચોખાની મિલતું ભૂંગળું ખેલે એવો અવાજ ઘર લગણુ આતી પૂગતો. એટલે જલદી જલદી માસીયા એના કાન્ટુ સાથે મને ખેતરે રવાના કરી મૂકે આની લોટી - જરમનની - ને ભેગી રોટલાની પોટલી - એમાંથી ગરમાગરમ જુવારના રોટલાની વરાળ અને હવેજીયાના અથાણાની સુગંધ વેરાયા કરે - લઈને ખેતર ભણી મારા પગ અપોચપ ઉપડતા રહે. આંખો તો બાધાની જેમ સામે જુએ : મશીન ફરતેની ચણાહીની રાતી વાડ જોઈ લો એવી ઘટોની દીવાલ, ઉપર વરસતાં વરસાદ જેવું બિજળું પતરાતું ધાણું, ધાણાની એક દોરે હવાનો ધુમાડો ફેંકતી પાતળી ચીમની. ચીમની પાસે બટુકાકા બેઠેલા. એમના હાથમાં લાકડાંની મોટી ગરગડી જેવો વીજળીના તાર તાણી બાંધવા વપરાય એ ચીનાઈ માટીનો લઠ્ઠ મોટો ગોળો. ગોળાના પોલાણને ચીમની પર આડો ધરી એ બેઠેલા. ચીમનીમાંથી ધુમાડી હવા જોશભેર બહાર ફેંકતી જાય તેમ ગોળામાંથી હોલો ગેલમા આવી જઈ છૂક છૂક ખેલે એવો અવાજ ગુલાંટ મારતો ફૂદી નીકળે. મારા હાથમાં આની લોટી જોઈને બટુકાકાના હોઠ મરકી ઊઠે. બટુકાકાની દસ દસ આંગળાઓને ભૂલકાં બાઝી સુરત સરાવણુના મેળે રખડી આવતા. આંગળા કરતાં એમનો ધોતિયાનો છેડો ઝાલી રાખવાનું મને વધારે ફાવતું. બટુકાકાએ મેળામાં મને કેસરિયા જલેખી ખવડાવેલી. ચગડોળના ઘોડે બેસાડેલો. પછી તો અહીં કોપ્પીના ખેતર વચ્ચે એમના બેન્ને હાથ મને જ સોંપી દીધેલા. એ બે હાથનો મેં ચગડોળ બનાવેલો. એમના હાથ પર હું ગોળ ચક્કર ચક્કર ફરું. સાથે બટુકાકાનો ધોળા બગલાં જેવો ધોતિયાનો છેડો હવામાં ગોળ ગોળ ફૂગાતો જોયા કરું - ધોળા ધોતિયાના એ સઢમાં જૂરિયું આકાશ કુંકાઈ આવતું, બોંય બિભી થઈ જતી - ગોળાના દડા ઉપરથી જાણે ઉછળીને દડી પડતાં.

ખેતરથી ઘર આવું. ચા - રોટલા મંગાવવા બહુકાકા કે વિનુભાઈ પતરાના
 છાપરે ચઢી ચીમની પર ગોજો ધરે ઘુસ્સો ખોડાવે. આ ત્રસખો હતો મારે મન
 માયાવી. જેવા ઉમરા ગામના કોળી-ખેતરાં, ટીંડોળાના માંડવા, કેળની કતાર
 ઉપર કેળાંની લૂમેલૂમ તેવી મારાં બહુકાકાની ઘુસ્સો માયાવી. ઝીણાં મોટા એ
 ખેતરમાં અવાજો ખીજાં ઘણાં, અણુઅણુવી મૂકે એવા - મશીન પર ચામડાનો
 પટ્ટો, પટ્ટાના એ છેડાને જોડતો સાંધો રોલર પર ફટાફટ ફટાફટ આંખના અંધકારે
 આવ્યા કરે, એ સાંધો ચામૂદ વીંડતો મશીનને ખદેડે જતો લાગે. દુવામાંથી
 પાઈપમાંથી હવાડીમાં પાણી ઉછાળાઅંધ પડે. એમાં ઘાળિયાના સોડાં ખૂબ
 કરે, વચમાં વળી કોઈ કોળાનું જડણું ડબકોળાય, ભેગો ઘાળિયો હારી
 સિસોટીએ પ્રોહ પ્રોહ ખેડે...તિકમનું પાનું લોલિયા પથ્થરને ભટકાય.
 માસાજની કેળની છાલ જેવી રેશમી કદનીમાં સોનાનાં બટણ અને ખીસામાંના
 ચાંદીના સિક્કા ખખડે. કેળનાં હજારો પાન હાથીના કાનની જેમ વીંચાયા કરે.
 પણ અવાજોમાં અવાજ તોખો તરી આવે તો પ્રેક્ષો ચીમની પર ખેડો ખેડે
 એ બહુકાકાનો ચીનાઈ માટીનો હોલો.

કેળની વાડી એ જ માસાજનું બટું ખેતર. ખટારાના ખટારા કેળાંના
 લૂમથી ખડકાય. ખટારા સુરત જાય. કેળાં ત્યાંથી મોઝાઈ. કેળાંની મોઝમ
 ઉમરામાં જ્યારે જાઓ સારે. હું જાઉં એ પહેલાં માસીયા કેળાંની લૂમથી મસ
 મોટી કોડીને અડધી ભરી રાખતા. કેળાં પાકે તો ખવાયને ? તો તપાસ ફરીએ.
 દેકડા મારો. મારો. આખરે જિંચી જિંચી કોડીના કાંઠલાને ઝીલી લઈએ.
 કાંઠણું હાથમાં આવે એ ભેગું મારું માથું, ધડ અડધું અંદર જ ઘુસી ગયેલું
 હોય. બહાર કોડી પર દેકવવા પગ, કોડીના પાછલા ટાંટિયાની જેમ હવામાં
 ફાંફાં મારે. પછી પેટ ફૂમકે આવે. કાંઠલા પર પેટ ગૂંચળું વળીને બાઝી રહે.
 કોડીમાં શ્વાસોના પડલા વચ્ચે હાથની ખંખાખોળાં શરૂ થાય. જિંધી લટકીને
 આંખો જુએ કોડીમાં ધીમા તાપે કાનસ બળતું. એના ઉજસમાં લીલાંજમ
 કેળાં પણ પીળાં જ દેખાય. હરખાઈને કેળાંને ટેરવાથી અડકું. કેળાંની કડક
 છાલ પોચી પોચી લાગે તે તો પાછળથી જાયલું કે સારે કેળું નહીં ટેરવું
 દખાવું હતું. કાંઈ ફીકર ની હું કે. કાચા કેળાંની, લાલ માટીની કોડીની,
 અળતા કાનસની કાળી ઝાળની તે તપેલી ચીમનીની એટી સાથે માથામાં
 ભરાઈ ગયેલી વાસને જિંધું વારી આ કાગર પર ઠાલવી દીધી છે ને
 ખુશ કે પીરા ?

મિત્ર કેલિયને ફ્રાંસી !

ડોનાલ્ડ બાર્થેલમ / અનુ. સુમન શાહ

અમારામાંના કેટલાક, સારા એવા સમયથી અમારા મિત્ર કેલિયને ધમકાવતા રહેલા-એના અમુક જીવનના વર્તનને કારણે. અને હવે તો એ ખૂબ જ ચડી વાગેલો, પરિણામે અમે નક્કી કરી લીધું કે એને ફ્રાંસીએ લટકાવી દેવો. કેલિયને દલીલ કરી કે માત્ર પોતે ચડી વાળો હતો. (પોતે ચડી વાગેલો તેની એણે ના ન પાડી) એટલા જ કારણે કંઈ પોતાને ફ્રાંસીએ ના ચડાવી દેવાય. ચડી વાગવું તો, એણે કહ્યું, એવી વસ્તુ છે કે દરેક જણ ક્યારેક તો કરે જ છે ! એની આ દલીલ પ્રત્યે અમે કંઈ બહુ ધ્યાન આપ્યું નહિ. અમે એને પૃષ્ઠ્યું કે ફ્રાંસીને પ્રસંગે કેવું મ્યુઝિક વગાડીએ તે એને ગમશે. એણે કહ્યું કે એ વિશે પોતે વિચારશે, જો કે નક્કી કરતાં ઝાઝી વાર તો નહિ લાગે. મેં વાંધો લીધો, કે અમારે તો અસારે જ જાણવું પડે, કેમ કે હૅમવર્ડ, જે એક કંડકટર છે, મ્યુઝિશિયનો રોકવાનો છે, તેમની પાસે રિહર્સલો કરાવવાનો છે-પણ કયું મ્યુઝિક તે જ્યાં લગી એ જાણતો જ ન હોય, ત્યાં લગી બધી શરૂઆત કરે શી રીતે ? કેલિયને કહ્યું કે ઈવ્સની ફ્રેઝ 'સિમ્ફનીનો પોતે હમ્મેશનો આશક રહ્યો છે. હૅમવર્ડે કહ્યું, આ તો વાતને વિલંબમાં નાખવાની તરકીબ છે, બધાને ખબર છે કે ઈવ્સનો પ્રોગ્રામ તો લગભગ ઈમ્પોસિબલ કહેવાય, રિહર્સલોમાં પણ અઠવાડિયાં જાય, ને વળી ઓરકેસ્ટ્રા ને કારસની એની મોટી સાઈઝ...આપણા મ્યુઝિક-બજેટને તો ઊંધું જ વાળી દેવાની ! એણે કેલિયને કહ્યું, ' ચાર, બી રિઝનેબલ '. કેલિયને કહ્યું કે થવું ઘટે. તેમાં જે કંઈ ઓછું થાય તે માટે પોતે વિચારી જોશે.

હ્યુગને આમંત્રણો પરના વર્ડિંગની ચિંતા હતી. એકાદ ફરફરિયું સત્તા-વાળાઓના હાથમાં જઈ પડે તો શું થાય ? કેલિયને ફ્રાંસી આપવી તે બેશક કાયદા વિરુદ્ધ હતું, ને જો સત્તાવાળાઓને આખા પ્લાનની પહેલેથી જાણ :

થઈ જાય, તો તો તેઓ અવશ્ય દબાવ કરે, ને બધું મેસ અપ થઈ જાય. મેં કહ્યું, કેલિયને ફ્રાંસી આપવી તે લગભગ ચોક્કસપણે કાયદા વિરુદ્ધનું છે, છતાં એમ કરવાનો આપણને પૂરો ' મોરલ ' રાઈટ છે-કેમકે તે ' આપણે ' મિત્ર છે, અનેક ઈમ્પોર્ટન્ટ સેન્સમાં હી બિલોન્ગ્ડ હુ અસ ! ને વધુ તો એ, કે એ ખૂબ જ ચડી વાળો છે. અમે સૌ સમ્મત થયા કે આમંત્રણની લાખા તો એવી જ રાખવી કે જેથી આમંત્રિતને ખચર જ ના પડે કે શાનું આમંત્રણ છે. અમે નક્કી કર્યું કે આખા પ્રસંગને ' મિસ્ટર કેલિયને સંડોવતો એક કાર્યક્રમ ' એવા જ શીર્ષકથી નિર્દેશવાનું રાખવું. કેટલોગમાંથી પછી તો સુન્દર સ્ક્રીપ્ટ પસંદ થઈ, ફીમ કલરનો પેપર પણ અમે નક્કી કર્યો. મેગનેસે કહ્યું કે આમંત્રણો છપાઈને તૈયાર થઈ જાય તેની પોતે કાળજી તો રાખશે, પણ અમારે ડ્રિન્કસ સર્વ કરવાં કે કેમ તે અંગે એને પ્રશ્ન હતો. કેલિયનેએ કહ્યું કે ડ્રિન્કસની વાત તો મજાની છે, પણ પોતાને વધુ ચિંતા તો ખર્ચની છે. અમે એને નમ્રતાપૂર્વક સમજાવ્યું, કે લઈલા, ખર્ચનો તો કોઈ પ્રશ્ન જ નથી, ગમે તેમ તો ય અમે બધા તારા જાની દોસ્ત છીએ, ને એવા દોસ્તો ભેગા મળીને આખી ઘટનાની વાહવા થાય એમ જરા રંગતથી ઊજવે, તો એમાં એનું શું જાય છે ? એમાં તે વળી કંઈ દુનિયા ઊંધી પડી જવાની છે ! કેલિયને પૂછ્યું કે શું તેને પણ, પ્રસંગ પૂર્વે, પીવાનું મળશે ને ? અમે કહ્યું, ' બેશક બેશક. '

આખી બાબતમાં હવે પછીની મહત્વની આઈટેમ હતી માંચડો. ફ્રાંસીનદ માંચડાની વાતમાં અમારામાંનું કોઈ કશું સમજવું નહોતું, ટોમસ, કે જે એક આક્રિટેક્ટ છે, બોલી પડ્યો કે પોતે પુસ્તકો ફેંદી વળશે ને માંચડાને પ્લાન દોરી કાઢશે. એને યાદ આવ્યું કે આમાં મહત્વની બાબત તો ટ્રેપડોર બરાબર ફંક્શન કરે તે અંગેની છે. અમને એણે માત્ર અડસદે જ કહ્યું, મજૂરી અને માલસામાનની ગણતરી કરતાં, કે આમાં ચારસોથી વધુ ડોલર થવાના નથી. ' ગુડ ગોડ ! ' હોર્વર્ડ ચોંકી ગયો, એણે પૂછ્યું કે શું ટોમસ ! માંચડો રોજવૂડનો તો નથી બતાવવાનો ને ? ' ના ', ' માત્ર સારી જાતનું પાઈન જ વાપરશું, ' ટોમસે કહ્યું. (વિક્ટરે પૂછ્યું, કે રંગ્યા કર્યા વિનાનું પાઈન કેવું લાગે ? રો નહિ લાગે ? ટોમસે જવાબ આપ્યો કે એ તો ઝાઝી મુરકેલી વગર જ રંગી શકાશે-ડાર્ક વોલ્નટ ક્લરે રંગી નાખશું.

મેં કહ્યું કે બધું એકદમ સરસ મળતું થવું જોઈએ એમ તો હું માનું જ છું, પણ સાથોસાથ, મને માંચડા માટે ચારસો ડોલરનું પાણી કરવાનું

પણ હીક નથી લાગતું—ફિન્કસ, આમંત્રણો, મ્યુઝિશિયનો વગેરે ઉપરાંતનો આ ખર્ચ આપણા માટે જરા વધારે પડતી વાત ગણાય; માંચડાને બદલે આપણે કોઈ વૃક્ષનો ઉપયોગ ન કરી શકીએ? અમનું એકાદ ઓક કે એવું જ કોઈ બીજું? સૌનું ધ્યાન દોરતાં વાત મેં આગળ ચલાવી; જૂનમાં કોઈ ને વૃક્ષ પર લટકાવીએ તે બીજી રીતે પણ ઉચિત ગણાશે, કેમકે વૃક્ષ ત્યારે નવપલ્લવિત થયાં હોય છે; ઉપરાંત વૃક્ષને કારણે બધું એકદમ ‘નેચરલ’ લાગવાનું તે તો ખરું જ, પણ આઓ પ્રસંગ પરમ્પરાપુષ્ટ પણ દેખાવાનો—કેમકે પશ્ચિમમાં તો એમ જ થતું આવ્યું છે ને? ફ્રામસ, કે જે પરખીડિયાં પર માંચડાના સ્કેચ દોરી રહ્યો તો, અમારું ધ્યાન ખેંચતાં ઓલ્ટ્રો કે આઉટડોર ફાંસીને હમેશાં વરસાદનો ભય રહે છે. વિક્ટરે કહ્યું કે પોતાને આઉટડોરનો આઈડીઆ તો જમી ગયો છે, નદી કિનારે કરી શકાય, પણ એમાં શહેરથી થોડે દૂર જવું પડે, ને પરિણામે મહેમાનો, મ્યુઝિશિયનો પ્રગરેને સાધ્દિ પર લાવવા—લઈ જવાનો એક જુદો જ પ્રોબ્લેમ ઊભો થાય છે, બાકી આઈડીઆ સારો જ છે.

આ ક્ષણે બધા હેરી ભણી જોવા લાગ્યા કે જેનો કાર—ટૂક ભાડે ફેરવવાનો બિઝનેસ છે. હેરીએ કહ્યું કે આ પ્રોબ્લેમ પોને સોલ્વ તો કરી શકે, પૂરતાં વાહનો પોતે ભેગાં તો કરી આપે, પણ એના ડ્રાઈવરોને ચૂકવવું પડે. એણે કહ્યું, ડ્રાઈવરો કંઈ કોલિમના થોડા જ મિત્રો છે તે ફંડમાં મદત સેવાઓ આપે? ફિન્કસવાળાને મ્યુઝિશિયનોની જેમ એ લોકો પણ માગે તો ખરા જ ને? એણે કહ્યું, એની પાસે દસેક જેટલાં વાહનો તો છે જ—જેને એ મોટે ભાગે તો મરણોત્તર પ્રસંગો માટે જ ઉપયોગમાં લે છે—અને બીજાં એકાદ ડઝન તો વેપારી—મિત્રો પાસેથી પોતે ઉધરાવી શકશે. એણે એમ પણ કહ્યું, કે આપણે જો આ બધું શહેર બહાર ઓપન એરમાં કરીએ તો મંડપ જેવું પણ કંઈક કરવું જોઈશે, એટલીસ્ટ, મોથિરા મહેમાનો અને ઓરકેસ્ટ્રા માટે કવર જેવું તો કંઈક ખરીદી પણ લેવું જોઈએ, કેમકે ફાંસીના આ પ્રસંગે વરસાદ પડે, તો તો બધું સાવ ભેંકાર બની જાય. માંચડો કે વૃક્ષ, એણે કહ્યું, બંને માટે પોતાને તો કોઈ ખાસ પ્રેફરન્સિસ નથી, પણ, પોતાને અવશ્ય લાગે છે, એણે ઉમેર્યું, કે આ ચોઈસ તો કોલિમ પર જ છોડી દેવાવો જોઈએ, કેમકે આખરે તો આ એની પોતાની ફાંસીનો પ્રસંગ છે. કોલિમએ કહ્યું કે દરેક જણ ક્યારેક તો ચડી વાગે જ છે, ને કાયદા કાયદાની વાતમાં શું આપણે બધા થોડા ઘણા પણ દુર, ‘ફ્રેકોનીઅન’, નથી બની જતા વારુ? હોવાડે જરા કડુતાથી કહી દીધું કે એ ડિસ્કશન તો ક્યારનું બતી ગયું છે—પોતાને

શું જોઈએ છે તે કહે : માંચડો કે વૃક્ષ ? કેાલિયએ પૃથ્થુ, પોતાને કાયરિંગ સ્ટેન્ડ તો એક જાતની ' ઈ ગોટ્ટીપ ' બની જાય...એ તો આંખે પાટા બાંધવા-વાળા વાત થઈ, ને વળી કેાલિય તો ચાળચરકા કરીને સૌની પતરાણ હોય્યા વિના પહેલેથી જ હાંડા ખાણીમાં બિતરેલો છે ! કેાલિયએ કહ્યું, પોતે દિલગીર છે, સોરી; પોતાના કહેવાનો મતલબ એમ નહોતો; ચાલો ! પોતે ' વૃક્ષ ' રાખે છે, ખસ ! ચીઠાઈને ટોમસે પોતે દોરેલા માંચડાના સ્ટેચિઝનો દુવેા વાળી દીધો.

પછી બીજો થયો જલ્લાદનો પ્રશ્ન : પિંટ પૃથ્થુ, શું આપણને જલ્લાદની જરૂર ખરેખર પડવાની છે ? કેમકે, આપણે જો વૃક્ષ વાપરવાના હોઈએ, તો ફાંસલો તો ચોક્કસ લેવલે બરાબર એડજસ્ટ કરી શકાશે, ને પછી કેાલિય ખુરશી, સ્ટૂલ કે કશાકે પરથી ફૂદકો નહિ લગાવી લે ? વધુમાં, પિંટે કહ્યું, પોતાને મોટી શંકા એ છે કે દેશમાં આટલા તેટલામાં ફિ-લાન્સ જલ્લાદો પણ મળે કે કેમ-કેમકે મોતની આ સગ્ગને હવે, અલગત ટેમ્પરરીલિ, પણ સમ્પૂર્ણપણે દૂર કરવામાં આવી છે, ને તેથી, સંભવ છે કે એકાદને પકડી લાવવા આપણે ઈન્લેન્ડ કે સ્પેન, અથવા તો પછી સાઉથ અમેરીકન કન્ટ્રીઝમાં ' બીડવુ ' પડે...ને ધારો કે એમ કરીએ તો ય આપણને ખબર કેવી રીતે પડવાની કે માણસ 'ધંધાદારી, ખરેખરો જલ્લાદ, છે કે પછી સૌની વચમાં બધા હાથો કરી આપણને ભોંઠા પાડનારો કોઈ પૈસા-બૂખ્યો એમેચોર ? પછી અમે બધા સમ્મત થયા કે કશાકે પરથી કેાલિય જસ્ટ ફૂદકો લગાવી લેશે, ખુરશી પરથી નહિ. કેમકે, અમને થયું, ' ખુરશીવાળું ' તો ' ટેકી ' લાગે-અમારા એ સુન્દર વૃક્ષ નીચે એવી કશી જૂની કાચન-ચેર... ! ટોમસ, કે જે બધી વાતે અમારામાં મોહન છે, ને નવતાઓને વિશે કદી હરતો નથી, કહેવા લાગ્યો કે કેાલિય દસ-ફૂટ-ડાયમીટરના રબરના એક મોટા બોલ પર બીજો રહે તો કેવું. આનાથી, એણે કહ્યું, આવશ્યક ' રોપ ' તો હેતુ તો મરશે જ, ને ધારો કે ફૂદકો લગાવ્યા પછી કેાલિય એકાએક પોતાનું માર્નિટ બદલી નાખે, તો બોલ, આઉટ ઓવ ધ વે જઈને ગળડી પણ જશે. અમારું ધ્યાન ખેંચતાં એણે કહ્યું, કે રીતસરનો જલ્લાદ નહિ રોકીને આખા પ્રસંગની સફળતાની જવાબદારી, આપણે જો કે કેાલિયના પોતાના પર નાખીએ છીએ ખરા પણ, એણે ઉમેર્યું, પોતાને વિશ્વાસ છે કે કેાલિય બધું શોભારૂપ રીતે જ પર્ફેક્ટ કરવાનો છે, ને પોતાના મિત્રોનો છેલ્લી ઘડીએ કશો ફજોતો નથી કરવાનો-જો કે, એ પણ એટલું જ બાણીતું છે કે એવે વખતે માણસો અસ્થિર મનના, હચુપચુ, થઈ જતા હોય છે, વળી એણે ઉમેર્યું કે વાયર કરતાં તો દસ ફૂટનો રાઉન્ડ રબર બોલ,

સંભવ છે કે, બહુ સસ્તામાં બનાવરાવી શકાશે, ને આખું એકદમ 'બેન્ગ-અપ પ્રોડક્શન' ગણાશે !

'વાયર'નો ઉદ્દેશ્ય થતાં, હેન્ક, કે જે અત્યારલગી મૂગો જ રહેલો, એકાએક બોલી બેઠો; કહેવા લાગ્યો કે પોતાને એ નથી સમજતું કે દોરડાને બદલે વાયર વાપરીએ તો શું બગડી જવાનું છે. વાયર દોરડા કરતાં વધારે કાર્યક્ષમ ગણાય, ને વળી છેલ્લી ધડીએ કોલ્ડિયને મદદરૂપ પણ પુરવાર થાય, એણે સૂચવ્યું. અહીં કોલ્ડિયનું મ્હોં જરી કાળું પડી ગયું, જે કે મને એમાં એતો કશો વાંક નથી લાગતો; કેમ કે દોરડાને બદલે વાયરથી લટકાવવાનાં છે એ વિચાર જ અરુચિકર છે, એનો વિચાર કરવા માંડો કે તુર્ત જ તમે ઠડા પડી જાઓ છો, તમારામાં એક જાતનું 'રિવલેશન' જન્મવા લાગે છે ! કોલ્ડિય શેના પરથી કૂદવાનો છે એ સ્પષ્ટ થઈ ગયું હોય, અમે ટોમસનો રબ્બર-બોલનો આધડીઆ સ્વીકારી લીધો હોય, ને આખો પ્રોબલેમ સો નીટલિ સોલ્વ થઈ ગયો હોય, ત્યારે, મને થયું, કે બેટો બેટો હેન્ક વાયરની ચર્ચા ઉપાડીને પોતાને શું લેવા કડવો બતાવવાનું કરે છે—! એટલે મેં એકદમ ઝડપથી કહી નાખ્યું કે વાયરની વાત હવે આઉટ ઓવ કવેશ્ચન છે ! વળી વાયર તો વૃક્ષને તુકસાન પહોંચાડે — જ્યાં બાંધ્યો હોય ત્યાંથી વૃક્ષને ડાળમાંથી ચીરી નાંખે, કોલ્ડિયનું આખ્યું વજન ન લાગે ? ને ઉમેર્યું, કે આજકાલ, પર્યાવરણને વિશેના વધતા જતાં રિસ્પેક્ટભર્યા દિવસોમાં, આમ કરવું આપણા માટે ઠીક નથી — છે ? કોલ્ડિય મને કૃતજ દૃષ્ટિથી જોઈ રહ્યો ને અમારી મિટિંગ પૂરી થઈ.

કાર્યક્રમને દિવસે બધું એકદમ સરળતાથી પતી ગયું (મ્યુઝિક; કોલ્ડિયને જે છેવટે પસંદ કરેલું, સ્ટાન્ડર્ડ હતું, એલ્ગરનું, ને હોવર્ડને એની મંડળીએ એકદમ સરસ વગાડેલું). વરસાદ નહોતો પડ્યો. પ્રસંગ સૌની ઉપસ્થિતિમાં સારી રીતે સચવાયેલો, સ્ક્રાય કે કથું પણ ખૂટી પડેલું નહિ. દસ ફૂટનો રબ્બર-બોલ ઘેરા લીલા રંગે રંગેલો, ને પ્રાકૃતિક વાનાવરણમાં બરાબર ભળી જતો'તો. આખા પ્રસંગને વિશેની મને યાદ રહી ગઈ હોય તેવી બામતો બે છે : વાયર અંગે મેં જે કહ્યું તે વેળાની કોલ્ડિયની એ કૃતજ દૃષ્ટિ, અને એ હકીકત, કે ફરી કાઈ કદી ચડી વાગ્યું નથી.

નવલકથાનો નાલિસાગ્ર

ઈ. એમ. સિઓરાનની દૃષ્ટિએ / ભારતી દલાલ

એક ગાજો એવો હતો જ્યારે સર્જક પોતાની બધી કૃતિઓને કૃતિ-સર્જવામાં અપમાન લઈને એ કૃતિ દ્વારા પોતાને પ્રચ્છન્ન રાખવાની તરફીય કરતો. પોતાના જીવનને લોકો સમક્ષ પ્રકટ કરવાનો ખ્યાલ કદાચ એને કદી આવ્યો જ નહીં હોય. જ્ઞાનને કે શેક્સપિયર પોતાના જીવનની નુચ્છ વીગતોને, પ્રગ્નતા ધ્યાન પર લાવવાને માટે નોંધતા હોય એવી કલ્પના આપણે કરી શકતાં નથી. એટલું જ નહિ, કદાચ એઓએ પોતાને વિશેષો ખોટો જ ખ્યાલ રજૂ કરવાનો, કદાચ સલામપણે, પ્રયત્ન પણ કર્યો હોય. એમનામાં પોતાને વિશે અપકીર્તિ રાખવાની શક્તિ હતી જે આજકલા આધુનિકમાં નથી. આપણા એકરારો, આપણી નવલકથાઓ, આ એક જ અપસક્ષણને પ્રકટ કરે છે. ઠાઈના નર્મ જીવનમાં એવો તે શો રસ હોઈ શકે? બીજી કૃતિઓ પરથી ગ્રેસિન કૃતિઓ કે બીજાના મન પર આધાર રાખતા મનમાં આપણને શો રસ હોઈ શકે? માત્ર નિરક્ષર માણસોએ જ આપણને સત્યની ઉપરિચિતિનો અનુભવ કરાવ્યો છે. જર્મનીના વિદ્વાન અધ્યાપકો કે પેરિસના નર્મ-મર્મવિદો કરતાં કાર્પેથિયન ભરવાડોએ આપણા પર ઊંડી છાપ પાડી છે. રૂબેના સિખારીઓની સ્તુતિ રચવાનું ગમે. એ લોકોને પોતાને માટે કશી આગવી જિન્દગી ઉપજવી કાઢવાની જરૂર નહિ. એઓ માત્ર જીવી જાણે. પણ સંસ્કૃતિના વિકાસના આ તબક્કે હવે એ શક્ય નથી. આપણને તો આશ્ચર્ય થાય છે કે આપણા પૂર્વજો શા માટે શુદ્ધમાં ભરોઈને જીવતા હશે?

કોઈ અદ્વિતીયા આદમી જે પોતાની નિયતિનો દાવો કરે તો પછી એ પોતાની નિયતિને વર્ણવી પણ શકે. મનોવિજ્ઞાન આપણા અસ્તિત્વના મર્મને પ્રકટ કરે છે એવું જાણ્યા પછીથી આપણે જે કાંઈ કરીએ છીએ તે આપણને વધારું

લાગવા માંડ્યું છે. આપણાં કાર્યોનું કશુંક આંતરિક કે પ્રતીકાત્મક મૂલ્યો હોય છે એવી આપણે કલ્પના કરવા લાગ્યા છીએ. પછી જુદી જુદી ગ્રંથિઓ વિશે આપણે શેષી કરવા લાગ્યા છીએ. આપણામાં જેની ઊણપ હોય છે તેને વિશે અતિશયોક્તિ કરીએ છીએ, તેનાથી પણ અંબઈ જઈએ છીએ; આપણા અહમ્મને સંતોષવાને માટે આપણામાં જે ઊંડાણ કે શક્તિઓ નથી તે આપણામાં છે તેમ માની લઈએ છીએ. પણ આપણામાં રહેલા શૂન્યની ઉત્કટ અનુભૂતિને એથી લાગ્યે જ ઢાંકી દઈ શકાય છે. જે નવલકથાકાર પોતાના જીવન પર આધાર રાખે છે તે એ વિશે શ્રદ્ધા રાખવાનો ઢોંગ કરતો હોય એવો આપણને વહેમ જાય છે. એમાં જે રહસ્યો એને જડી આવે છે તેનો એ પોતે જ આદર કરતો હોય એવું અપણને લાગતું નથી. એથી કાંઈ એ છેતરાઈ જતો નથી તે આપણે, એનાં વાચકો, તો સહેજેય છેતરાતા નથી. એનાં પાત્રો બીજા દરજ્જાની માનવતાના પ્રતિનિધિ હોય છે—પોતાને વિશે સભાન અને ચેપનો ભોગ બનેલા એમની તરફાઓ અને ખટપટોને કારણે સંદેહ ઉપજાવનારા. આપણે કોઈ ધૂર્ત લિયરની કલ્પના કરી શકતા નથી. નવલકથા કોઈ હલકા કુબ્જો માણસ એકાએક આકસ્મિક રીતે આગળ આવી જાય તેના જેવું સાહિત્ય સ્વરૂપ છે. એને કારણે એનાં જે લક્ષણા બંધાયેલાં છે તે આ : એમાં દૈવવાદને સહેલો ને સસ્તો બનાવીને રજૂ કરવામાં આવે છે, નિયતિ વિશેની વાત ગમ્ભીરતાથી થતી નથી, ચાતના તો જાણે અસમ્ભવ જ લાગે છે અને કરુણને તો જાણે કશો પાયો જ રહેતો નથી.

ટ્રેન્ડેડીના નાયકને તો દુર્દૈવનો સમૃદ્ધ વારસો જ મળ્યો હોય છે. પણ નવલકથાના કેન્દ્રમાં રહેતું યાત્ર તો વિનાશને માટેના બાધા ઉમેદવાર જેવું, ભયાનકના સસ્તા ભંગારને વેચનારા ફેરિયા જેવું, પોતાને નષ્ટ કરવાને અતિ ઉત્સાહી અને નિષ્ફળ જવાની ભીતિ સેવનારું હોય છે. એના પર જે વીતવાનું હોય છે તેની અનિશ્ચિતતાથી એ પીડાતું હોય છે. એના મરણની કશી અનિવાર્યતા હોતી નથી. આપણને એવું લાગ્યા કરે છે કે લેખકને ધારે તો એને જરૂર ઉગારી શકે. અને આ જ કારણે વાચકોનો આનન્દ વણસી જાય છે. ટ્રેન્ડેડીમાં એના નાયકો પર લેખકનો કશો પ્રભાવ હોતો નથી. એનાથી નિરપેક્ષ એવા સ્તર પર એ બનતું હોય છે. લેખક તો જે નિયત થયેલું હોય છે તેનું નિર્વહણ કરનાર માત્ર છે. નિયંત્રણ તો પાત્રોનું જ હોય છે. એઓ જ એમની સામેની કાર્યવહી ચલાવવા માટે લેખકને ઉત્સાહિત કરતાં હોય છે. જે કૃતિમાં આ પાત્રો નિમિત્તરૂપ હોય છે તેમાં પણ ચલાવે તો એમનું જ હોય

છે. આવી કૃતિઓ લેખકથી કે મનોવિજ્ઞાનના કંપૃતજ્ઞાના ખેલથી નિરપેક્ષ રીતે આપણા પર પ્રભાવ પાડે છે. આનાથી સાવ જુદી જ રીતે આપણે નવલકથા વાંચતા હોઈએ છીએ. આપણા મનમાં નવલકથાકાર અગ્રસ્થાને રહે છે. એની ઉપસ્થિતિ વારેવારે આપણને એને વિશે સલામ બનાવતી રહે છે. આપણે એને એનાં પાત્રો નેડે મથતો નોઈએ છીએ. આખરે તો એ જ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યા કરતો હોય છે : ‘આ પાત્રોનું’ એ શું કરશે ? એમનાથી એ છૂટકારો શી રીતે મેળવશે ?’ એવા પ્રશ્નોથી આપણે વિચિત્ર થઈએ છીએ; આપણને લયમિશ્રિત કૃત્ત્વલ થાય છે. બાહ્યકને વિશે એમ કોઈએ કહ્યું છે કે એણે શેક્સપિયરનાં નાટકોમાંની નિષ્ક્રિયતાઓને ખાસ ધ્યાનમાં લઈને એની કૃતિઓ કરી લખી છે. ને એવું હોય તો આપણે આજના નવલકથાકારો વિશે શું વિચારીશું ? આજની માનવજાતિ તો એથી ય વધારે અધોગતિને પામી છે અને એની નેડે નવલકથાકારને પાત્રું પાડવાનું છે. વૈશ્વિક ચેતના વિનાના આ નવલકથાની સ્થિતિમાં વસનારા હ્રસ્વ થઈ જાય છે. અને એમનું જ્ઞાન જે બધું ઓગાળી નાખે છે તેનો પ્રતિકાર કરી શકતા નથી. એમની વિશદતા માટેની ઈચ્છાશક્તિ ક્ષીણ થાય છે. એમનું ‘ચરિત્ર’ હુપ્ત થતું જાય છે.

શુદ્ધિમાન કળાકારનો પ્રાદુર્ભાવ એ અર્વાચીન જમાનાની એક વિશિષ્ટ ઘટના છે. એનો અર્થ એ નથી કે ભૂતકાળના લેખકો અમૂર્ત સ્વરૂપનું ચિન્તન કરી શકતા નહોતા કે એમનામાં સૂક્ષ્મતા નહોતી. પણ એ લોકો પ્રારંભથી જ કૃતિના કેન્દ્રમાં સહીસલામત રીતે રહીને પ્રક્રિયા વિશે ઝાઝો વિચાર કર્યા વિના સર્જન કરતા. રચના વિશેના સિદ્ધાન્તો કે કાર્યપદ્ધતિ વિશેની વિચારણાની ઝાઝી લપડપમાં એઓ પડતા નહોતા. એ કળા નવી જ હતી અને એના જ વેગમાં એઓ વધી જતા હતા. હવે એવું બનતું નથી. બૌદ્ધિક સાધનો ગમે તેટલાં ઓછાં થઈ ગયાં હોય, આજનો સર્જક એ મુખ્યત્વે તો રસમીમાંસક છે. પ્રેરણાના ક્ષેત્રની બહાર રહીને એ તૈયારી કરે છે અને ઈરાદાપૂર્વક એમાં જ સીમિત થઈને રહે છે. ને એ કવિ હોય છે તો પોતાની કૃતિનું લાખ્ય પોને જ પૂરું પાડે છે. આપણને પ્રતીતિ કરાવ્યા વગર એની કૃતિને સમજાવે છે. અને નવું શોધવાને માટે, પોતાને પણ નવો કરવાને માટે, જે વૃત્તિ હવે એનામાં રહી નથી હોતી તેનું એ અનુકરણ કરે છે. કવિતાની વિભાવના એના કાવ્યની સામગ્રી બની ગઈ છે, એની પ્રેરણાનો ઉદ્દગમસ્ત્રોત બની ગઈ છે. એ પોતાની કવિતાને ઉજવે છે. આ એક ઘાતક ક્ષતિ છે, કાવ્યના ક્ષેત્રની એક વિસંગતિ

છે. કાવ્ય કાવતામાંથી રચાતું નથી. શંકારાચદ કલાકારો જ કલાથી શરૂ કરે છે. સાચા કલાકારો એમની સામગ્રી બીજેથી મેળવે છે; પોતાનામાંથી મેળવે છે... સમકાલીન સર્જક અને એની યાતના તથા વન્ધ્યતાની પડછે ભૂતકાળના સર્જકની તન્દુરસ્તી આપણને મૂંઝવી નાખે એવી હતી. ફિલસૂફીએ એમને પાણ્ડુરોગી બનાવી દીધા નહોતા. તમે કોઈ પણ ચિત્રકાર, નવલકથાકાર કે સંગીત નિયોજકને પ્રશ્ન પૂછો, તમને તરત જ ખબર પડશે કે એમને કશીક ને કશીક સમસ્યાઓ વળગણ જેવી થઈ પડી હોય છે. એને કારણે એ અસલામતી અનુભવે છે, જે એનું વ્યવર્તક લક્ષણ બની રહે છે. એ આંધળાની જેમ કાંઈ ભારતો અટકતો અટકતો ચાલીને એના દૈવ કે એ જે કરવા ધારે છે તેના ઉચ્ચર આગળ આવીને અટકી જાય છે. આજકાલ તો કોઈ બૌદ્ધિકતાના વકરેલા વ્યાધિથી કે એને સમાન્તર થતી વૃત્તિઓની હ્રસ્વતાથી બચી શકતું નથી. જે સાહજિક રીતે લલ્પ હોય, મોટા પાયા પર થતી રચના હવે શક્ય જ નથી, એથી ઊલટું જે ‘રસ પડે એવું’ એક સાહિત્યિક પ્રકારના સ્તરે પહોંચાડી દેવામાં આવ્યું છે. વ્યક્તિ કળાને સર્જે છે, કળા વ્યક્તિને નહિ. હવે કૃતિની ગણના થતી નથી પણ એની પહેલાં કે પછીથી થતાં એના પરના ભાષ્યની ગણના થાય છે. પોતે શું કર્યું હોત એ વિશેના કળાકારના વિચારો તે જ એનું શ્રેષ્ઠ સર્જન લેખાય છે એ પોતે પોતાનો વિવેચક બન્યો છે. જેમ દરેક સામાન્ય માણસ પોતાનો મનોવિજ્ઞાની બનતો હોય છે તેમ. કોઈ જમાનો આટલો પોતાને વિશે સલામ નહોતો. આ દૃષ્ટિએ જોતાં તો ઉદ્દ્યોધનકાળ અસભ્ય જ લાગે, મધ્યયુગ પ્રાગઐતિહાસિક લાગે. માત્ર છેલ્લી સદી જ થોડી ઓછી બાલિશ લાગે. આપણે આપણા વિશે ઘણું બધું જાણતા હોઈએ છીએ. બીજા બાજુથી આપણે કશું જ નથી, આપણી બાધાઈને કારણે મજેલી નિષ્ફળતાઓ, સાહજિકતા, આશા અને મૂર્ખામીને કારણે વાળેલા છબરડાના વળતરરૂપે જાણે મનને પારખવાની સૂઝ મેળવી છે. જે આપણને જ આપણા પ્રેક્ષકરૂપે બદલી નાખે છે. આપણી સહુથી મોટી પ્રાપ્તિ શી? આપણી અધ્યાત્મ વિષયક અશક્તિનો સ્વીકાર કરીએ. આપણે જેને વિશે લાગણીશીલ હોઈએ એવી એ એક જ ગહનતા હવે રહી છે પણ જે આપણે મનોવિજ્ઞાનને ઉલ્લંઘી નહીએ તો આપણું આખું આન્તરિક જીવન એ લાગણીઓની આબોહવાનાં એવાં લક્ષણો ધારણ કરે જેમાં થતા ફેરફારો કશો અર્થ પ્રકટ ન કરે. ભૂતપ્રેતના વર્તનમાં આપણે શા માટે રસ રાખવો અને ખુસ્તે ‘ધ પાસ્ટ રિકોન્સ્ટ્રક્શન’ નવલકથા લખી નાખી પછી એવું

કરવાનો અર્થ પણ શો ? 'હોલોમેન' નો પયગમ્બર એલિયેટ નથી પણ પ્રુસ્ટ છે. સમય પર વિનય મેળવવાને માટે સ્મૃતિનાં જે કાર્યો છે તે બોર્ડ લઈ લો તો આપણામાં કશું રહેતું નથી. માત્ર આપણા અપરાધની માત્રાને પ્રકટ કરનાર લય રહે છે. આ બિન્દુએ આપણા વિનાશને નકારવો તે શિષ્ટાચારનો અભાવ જ ગણાય. આમ આપણા નસીબમાં મનોવૈજ્ઞાનિક અને આધ્યાત્મિક શૂન્ય જ રહે છે. એકમાં અન્તર્મુખતાની પરાકાષ્ટા અને બીજામાં ધ્યાનની પરાકાષ્ટા. પોતાની નજર પહોંચી શકેલાં સુધી જેઓ પોતાને અનુસરતા નથી એવાને માટે જ 'આત્મા' એક વિશિષ્ટાધિકાર બની રહે છે. આ અન્તિમતા તે મરમીને માટે ફલદાયક નીવડે પણ સર્જકને માટે તો વિદ્વાતક જ નીવડે. પૃથ્વકરણનો અતિરેક નવલકથાકારને તેમ જ એનાં પાત્રોને માટે અન્તરાયરૂપ નીવડે. પાત્ર કે એ જે પરિસ્થિતિમાં ગૂંચવાયો હોય છે તેને આપણે અતિમાત્રામાં સંકુલ ન બનાવી શકીએ. આપણે એ બધાં વિશે બાણતા હોઈએ જ છીએ, કાંઈ નહિ તો અનુમાન તો કરી જ શકતા હોઈએ છીએ.

કંટાળા કરતાં એક જ વસ્તુ વધારે ખરાબ છે અને તે કંટાળાનો લય. નવલકથા વાંચવા લેતી વખતે આપણને આ કંટાળાનો જ લય લાગતો હોય છે. એના નાયકની બિન્દગી સાથે આપણે કશી લેવાદેવા હોતી નથી, એની ઝાઝી ચિન્તા પણ આપણે કરતાં નથી અને જે કાંઈ થાય છે એમાં આપણે માનતા નથી. પાત્ર હવે ધીમે ધીમે લુપ્ત થતું જાય છે, વસ્તુ પણ. જે નવલકથામાં એક વાર વિશ્વ વિખેરાઈ જાય પછી કશું બનતું નથી તેમાં જ આપણને રસ પડે છે તે કાંઈ અકસ્માત નથી. એમાંથી તો લેખક સુદ્ધાં ગેરહાજર લાગે છે. મહેદાર રીતે અસુખપાત્ર, આદિ કે અન્ત વિનાની આ નવલકથા ગમેલાં થમ્બી જઈ શકે. એ પહેલા વાક્ય આગળ પણ થમ્બી શકે કે દસ હજાર પાનાં સુધી પણ ચાલ્યા કરે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય છે : એકના એક પ્રયોગતું ગમે ત્યાં સુધી પુનરાવર્તન થઈ શકે ? વિષય વિનાની નવલકથા લખવી છે તો લલે પણ એવી દસ કે વીસ નવલકથા શા માટે લખવી ? અનુપસ્થિતિની આવશ્યકતા એકવાર રથપાઈ ચૂકી પછી એ અનુપસ્થિતિનો ગુણાકાર કરીને એમાં રાચવું શા માટે ? આ પ્રકારની કળા પાછળ રહેલી ગર્ભિત વિલાવના એ શૂન્યની અજ્ઞાત વાસ્તવિકતાની વિરોધી બની રહે છે. તાર્કિક દૃષ્ટિએ બેતાં મૂલ્યહીન એવી આ વિલાવના એમ છતાં લાગણીની દૃષ્ટિએ બેતાં સાચી છે, અને શૂન્ય વિશે લાગણીની પરિભાષા મિવાય બીજી

પરિભાષામાં વાત કરીએ તો તે સમયનો દુર્વ્ય કરવા જેવું થાય. એમ કરવા જતાં કશા સંદર્ભ વિનાનું સંશોધન કરવા જેવું થાય. નર્મ શૂન્યમાં પ્રયોગ કર્યા જેવું થાય અને આ શૂન્ય સંવેદના દ્વારા અનુભવાય અને સાથે સાથે એ થીજ ગયેલ ગતિહીન તથા એકવિધતા અને ઠાલાપણીની ગતિશીલતા એ બંને રૂપે અનુભવાય. આ એક વિષયક નથી, અનુ-અર્થકતાની રસસમાધિ: એ જ તો છે એક મોટી મડાગાંઠ. અનુપસ્થિતિને રહસ્યમાં પલટી નાંખવા માટે એમાં ભ્રમતાનો વિનિયોગ કરવામાં આવે છે. આ પ્રયત્નમાં જ કળાકાર્ટ ફસાઈ જાય છે અને એ અસંગતિના સાક્ષાત્કારથી આગળ જઈ શકતો નથી.

કથનને જ દાખી દેતી કથાને માટે એનો વિષય તે કશી ચોક્કસ વસ્તુ વિનાનું ચિન્તન માત્ર બની રહે છે. મન એક એવી ક્રિયામાં અવશિષ્ટ થઈને રહે છે જેને કારણે એ મન સિવાય બીજું કશું બની શકતું નથી. એની બધી જ પ્રવૃત્તિઓ એને પોતાના તરફ જ લઈ જાય છે અને આને કારણે વસ્તુઓને એ પોતાની પકડમાં લઈ શકતું નથી. જે જ્ઞાન નહિ તો કાર્ય નહિ; અન્તસ્તત્વ વગરનું ચિંતન તે વન્ધ્યતા કે નકારને જાંચે સ્થાને સ્થાપે છે.

જે નવલકથા સમયને તરછોડે છે તે પોતાના વિશિષ્ટ પરિમાણને પણ પડતું મૂકે છે. પોતાના કાર્યનો ત્યાગ કરે છે. આનું પુનરાવર્તન કરવું તે હાસ્યાસ્પદ છે. આપણાં પોતાનાં વળગણોના દોષને આપણે ઓછો આંકીએ છીએ ? એનો લાભ પણ ઊઠાવીએ છીએ ? એને વારેવારે અદલબદલ કર્યા કરીએ છીએ ? સમકાલીન નવલકથાકારોમાંના એક કરતાં વિશેષ નવલકથા-કારો આપણને ઈશ્વરને પણ અતિક્રમી જનારા મરમીની યાદ દેવડાવે છે. આ બિન્દુએ પહોંચ્યા પછી ઈશ્વરની પ્રાર્થના કરવાની તો રહેતી નથી કારણ કે એ પ્રાર્થનાના વિષયને તો વટાવી ગયો હોય છે પણ નવલકથાને અતિક્રમી જનારા નવલકથાકારો શા માટે નવલકથા લખ્યા કરે છે ? નવલકથામાં આકર્ષવાની શક્તિ એટલી બધી છે કે જે લેખકો પોતાની બધી શક્તિ ખરચીને નવલ-કથાનો કાંકરો કાઢી નાંખવા માગતાં હોય છે તેમને પણ એ પરવશ કરી નાંખે છે. આપણા જમાનાના ઈતિહાસ અને મનોવિજ્ઞાનના વળગણને નવલકથા સિવાય બીજું કયું સાહિત્ય સ્વરૂપ વધારે સારી રીતે વર્ણવી શકે ? પોતાની સમયગત વાસ્તવિકતાને ખરચી નાખનારો માણસ માત્ર નવલકથાનું પાત્ર બનવાને જ લાયક રહે છે. એ માત્ર નવલકથાનો વિષય બની રહે છે, બીજું કશું નહિ. દૂંકમાં એ આપણામાંનો એક બની રહે છે. આધ્યાત્મિકતાના

ઉત્કર્ષના જમાનામાં આપણે નવલકથાની કલ્પના ન કરી શકીએ. મધ્યકાળમાં કે ગ્રીસ, ભારત અને ચીનના પ્રાચીનકાળમાં નવલકથા કાલી શકે એવી આપણે કલ્પના ન કરી શકીએ કારણ કે આધ્યાત્મિક અનુભવ એ કાલાનુક્રમે ઉવેખીને શાશ્વત સાથેની ધનિષ્ઠતા સ્થાપીને રહેતો હોય છે. એ શાશ્વતને અથવા પરમ તત્ત્વને માટે વ્યક્તિએ સદા પ્રયત્નશીલ રહેવાનું હોય છે પણ એને કદી પામી શકાતું નથી. આ જાતની અપૂર્ણતા સ્વીકારી લઈએ તો જ સાહિત્યમાં એને સ્થાન મળી શકે. સ્વેચ્છાએ આ અપૂર્ણતા સ્વીકારી લેવાની રહે છે. આ કહીએ છીએ સારે આપણને દોસ્તોએવ્હસ્કીના નાયકો યાદ આવે છે. એમનામાં પોતાને બચાવી લેવા પૂરતી સજ્જતા નથી, એઓ જાણે પોતાના વિનાશ માટે અધીરા હોય છે. ઈશ્વર સાથે એઓ જ્યાં સુધી ખોટો સંબંધ નભાવતા હોય છે ત્યાં સુધી એમાં આપણને પણ સંડોવી શકે છે. પવિત્રતા તે પોતાની જાતને વિદીર્ણ કરી નાખવાનું બહાનું જ હોય છે. એથી એમની અધોગતિ તો થાય જ છે પણ તે ઊંચા પ્રકારની અધોગતિ છે એવું આશ્વાસન એમને મુલલ રહે છે. પવિત્રતા જો સાચેસાચ એમનામાં હોત તો એઓ પાત્રો બનતાં અટકી ગયાં હોત. પવિત્રતા પાછળ એઓ દોડે છે તે આખરે એને દૂર રાખવા માટે, પોતાનામાં જ ફરી જઈ પડવાના લયને માણવા માટે. પ્રિન્સ મિરિકન એપિલેપ્સિથી પીડાઈને સન્ત તરીકે રજૂ થાય છે કારણ કે સિદ્ધ થયેલી પાવત્રતા નવલકથાની કળાની વિરોધી છે. એલ્યોશા સન્ત કરતાં દિરસ્તો જેવો વધુ છે. દોસ્તોએવ્હસ્કી એને નહિ લખાયેલા ‘અધર્મ કારંમાઝોફ’ના અણકમાં શી રીતે નાયક બનાવી શક્યો હોત એની કલ્પના કરવી અઘરી છે. દિરસ્તો તે નવલકથા માટે ખરાબો જેવો છે. તો આતો નિષ્કર્ષ એ કે નવલકથાકારનું ક્ષેત્ર માનવીના સ્વર્ગમાંથી થયેલા પતન પહેલાનું ન હોવું ઘટે? નવલકથાકારે બનાવડી નરક સરજવાનું છે એટલે એના પૂરતું તો આ સાચું જ છે.

(સીઓરાન કહે છે) નવલકથા સાઘન્ત ન વાંચી શકવાના માનનો હું દાવો કરી શકું એમ નથી. એની ઉદ્ધતાઈ સામે જ મારો વાંધો છે. આપણા બધા વ્યવસાયોમાં એણે જે સ્થાન પચાવી પાડ્યું છે અને એક નવું વ્યસન ઊભું કર્યું છે એની સામે મારો વાંધો છે. નવલકથાના આ કે તે પાત્ર વિશેની અન્તહીન ચર્ચાઓ જેવું કશું બેઠકું નથી. આ મુદ્દો આપણે સ્પષ્ટ કરીએ. સહુથી વધુ વિશ્લેષ કરનારી, લલે મહાન નહિ એવી, ચોપડીઓ તે નવલકથાની હોય છે. જે આપણે જે જગતમાં જીવીએ છીએ તે સિવાયના

ખીજ કોઈ જગતની ખેવના રાખતા હોઈએ તો આપણે જાણતા હોઈએ છીએ કે એ આપણને મળવાનું નથી. જ્યારે મારા અનુભવથી ઉંચા એવા કશાક તરવ સાથે હું એકરૂપ થવાનો પ્રયત્ન કરું છું ત્યારે મારે એ કબૂલ કરવું પડે છે કે એ તરવ કરતાં મારા અનુભવો મારા માટે વધારે રસપ્રદ હોય છે. આપણા છીછરાપણા આગળ આ બધી આધ્યાત્મિકતા ઊણી ઊતરે છે. નવલકથાને હું મારી આડે એક અન્તરાય તરીકે જોઉં છું અને હું મારી જાતને કહું છું બીજા બધાની જેમ તું પણ નવલકથાનું જ સન્તાન છે— એ જ મારું ધ્રુવપદ ને એ જ મારી હાર.

આપણી સંસ્કૃતિ એના સાહિત્યથી પ્રભાવિત થઈને, પુરાણકાળમાં ઋષિમુનિઓને જેવું માન આપવામાં આવતું તેવું લેખકને આપે છે. તેમ છતાં, એ જમાનાનો નાગરિક જો આ મનીષીઓની કૃતિઓને વાંચતો તો એ સ્તરે પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરતો. આજે મધ્યમ વર્ગનો નવલકથાનો વાચક એવો દાવો લાગ્યે જ કરી શકે.

કવિતા શૂન્યમાંથી સરજી શકાતી નથી. એને એની આગવી પ્રતિષ્ઠા છે અને કેટલીક ચૂંધીઓ પણ છે. એના મર્મને કાઢી લેવો તે જોખમ ખેડવા જેવું છે. રૉમેન્ટિક પ્રતીકવાદીઓ કે પરાવાસ્તવવાદીઓની જેમ નવલકથાકાર વર્તવાનો પ્રયત્ન કરે છે. વાસ્તવમાં કવિતાના ક્ષેત્રનાં બધાં આન્દોલનો અને પદ્ધતિઓનું નવલકથા અનુકરણ કરવા જાય છે. આમ એ ચોરી અને છેતરપીંડી પર જીવે છે. નવલકથાકાર માનવદ્રેષી હોય તો પણ જે માનવીય છે તેમાં જ એ રાચતો હોય છે. મરમીઓની પડછે એ બહુ કઠણ લાગે છે.

નવલકથાકારના પર આ જાતનું આક્રમણ કરવાનું કારણ એ છે કે એના હાથમાં જે કાંઈ સામગ્રી આવી ચઢે છે (આપણે સુદ્ધાં) તેના પર એ કામ કરતો હોવાને કારણે આપણા કરતાં એ વધારે વાચાળ હોય છે. કશું રેઢિયાળ બનાવ્યા વિના તમે મોટા ફલક પર કામ ન કરી શકો. જે બિનજરૂરી હોય, જે બારીક હોય તેને પણ ખેંચી આણવાની શક્તિ એ માટે સતેજ હોવી જોઈએ. પાનાં પછી પાનાં, પાનાં પછી પાના, કશું પરિણમ્યા વિના લખાયે જ જાય. કવિતામાં જો આવી યાદી આવે તો તે ક્ષતિ ગણાય પણ નવલકથામાં તો એ નવો પ્રકાર ગણાય. હેંગ્વેટે તિરસ્કારથી words, words, words એમ કહેલું તે કદાચ નોવેલ વાંચ્યા પછી જ કહ્યું હશે. આપણા જીવનની બધી વીગતો વિશે વિચારવું આપણી મૂર્ખાઈઓને દૂચકાઓનું

૩૫ આપીને બ્રષ્ટ કરવી-મનને માટે આ કેવું યાતના ભર્યું ! પણ આ યાતના નવલકથાકરો અનુભવતા નથી. તેવી જ રીતે કહેવાતા અસાધારણની તુચ્છતાનો પણ એને અનુભવ થતો નથી. કશું એવું બને છે ખરું જેને વર્ણવવાની જહેમત ઊઠાવવી લેખે લાગે ? આ પ્રશ્ન પૂછવા જેવો નથી કારણ કે આપણે બધા ઘણી બધી નવલકથાઓ વાંચી ચૂક્યા છીએ.

અર્થ હવે વાસી થતો જાય છે. ચિત્રકારના આશયો સ્પષ્ટ થઈ આવે એવાં ચિત્રો આગળ આપણે ઝાઝું ઊભા રહેતા નથી. સમજાઈ જાય એવું સંગીત આપણી ધીરજની કસોટી કરે છે. વધુ પડતી સ્પષ્ટતા આપણને દુર્બોધ લાગે છે. બુદ્ધિગમ્યતાનો જમાનો હવે પૂરો થવા આવ્યો લાગે છે. કયા સ્વપ્રમાણિત સત્યને કહેવા માટે પ્રયત્ન કરવો જરૂરી છે ? જે બીજાને કહી શકાય એવું છે તેની પાછળ ઝાઝો સમય બગાડવો જરૂરી નથી. તો પછી શું કેવળ 'રહસ્ય' જ આપણુ ધ્યાન આકર્ષી શકે ? એ પણ અતિસ્પષ્ટથી એછું કંટાળાભર્યું હોતું નથી.

જો આજનો કળાકાર દુર્બોધતાનો આશ્રય લેતો હોય છે તો એનું કારણ એ કે એ જે જાણે છે તેમાંથી એ સર્જન કરી શકતો નથી. એની પાસે જે માહિતી છે તેનો વિસ્તાર તેને માત્ર એક ભાષ્યકાર બનાવી દે છે. એની મૌલિકતાના રક્ષણ માટે એણે દુર્બોધના ક્ષેત્રમાં વિહાર કરવો રહ્યો. આથી એ આપણા આ વચ્ચે અને પાણ્ડિત્યપૂર્ણ જમાનાએ જે હકીકતો એના પર લાદી દીધી છે તેને તરછોડી દે છે. જો એ કવિ હશે તો એને લાગશે કે એના કોઈપણ શબ્દને, જો એ એનો યોગ્ય રીતે સ્વીકાર થાય એમ ઇચ્છતો હોય તો, કશું ભાવિ નથી. જો એ શબ્દો ટકી રહે એમ એ ઇચ્છતો હોય તો એણે અર્થ સાથે ભાંગફોડ કરવી પડે, અનૌચિત્યનો એણે આશ્રય લેવો પડે. આજના સાહલ્યમાં શબ્દો આપણા કરતાં વિશેષ થાકી ગયા છે. આપણે ઘટતી જતી શક્તિના ઢેળાવને અનુસરવાનું રહ્યું છે. શબ્દ આટલો કદી મુક્ત નહોતો, એના શરણે જવામાં જ એનો વિજય રહ્યો છે. વાસ્તવિકતા અને અનુભવમાંથી મુક્ત થઈને એ પોતે જે માટે પ્રવૃત્ત થાય છે તેની સંદિગ્ધતા સિવાય બીજું કશું પ્રગટ કરતા નથી.

વિષય વિનાની નવલકથાના આગમને નવલકથાના પર કુઠારાઘાત કર્યો છે. પાત્રો નહિ, વસ્તુ નહિ, કશા ગૂંચવાડા નહિ, કાર્યકારણ નહિ; ઘટનાઓને પણ હદપાર કરી દીધી છે. હવે માત્ર કશા ભાવિ વગરનો આત્મા રહ્યો છે.

એ અનિશ્ચિતતાને વળગીને રહે છે. જે અસ્પષ્ટ છે તેના મૂળ સુધી જવાનું સાહસ કરવા જતાં નવલકથાકાર અનુપસ્થિતિના ક્ષેત્રમાં ખોદકામ કરનારો પુરાતત્ત્વવિદ્ જાની રહ્યો છે. જે અસ્તિત્વમાં નથી અને જે અસ્તિત્વમાં આવી શકે પણ નહિ તેના સ્તર પર રહીને એ શોધખોળ કર્યા કરે છે. નવલકથાકાર અસ્તિત્વના પરિધને જ માત્ર એળખે છે, એની સરહદોને જ જાણે છે. એવી નવલકથાની કલ્પના કરી જુઓ જેમાં પાત્રો એકબીજાંથી નિરપેક્ષ રીતે જીવતાં હોય તો તમને ખબર પડશે કે બધા નવલકથાના નાભિશ્વાસની વાત શા માટે કરે છે !

આપણે ઠશાકના ભાવિમાં વિશ્વાસ રાખવો જરૂરી છે એવું નથી છતાં એ હકીકત છે કે દરેક અન્ત ક્ષીક શક્યતાને ઢાંકતો હોય છે. એ નવી ક્ષિતિજને છતી કરતો હોય છે. નવલકથાને વિશે પણ આવું બનવાની પૂરી સમ્ભાવના છે. નવલકથાના અંતથી જે ખાલી અવકાશ જિભો થશે તે ફિલસૂફીનો શુદ્ધિવિકાર કે વિશ્વની રચના વિશેના ધૂંધળા પ્રતીકો અને અનિશ્ચિત દર્શનોથી પૂરાર્થ જશે, ચામ કેટલીક નિષ્ફળતાઓ ફલવતી બને છે. નવલકથા વિશે એવું જ કહી શકાય. જે લોકો નવલકથા જેને નકારી કાઢે છે તેવી ટેકનિકનું આરોપણ કરતા હોય તેને, કુઠિત કરનાર વાતાવરણને નિરૂપતા હોય તેને માટે આપણને આદર થવો જોઈએ. સાહિત્ય નાશ પામવાને સર્જાયેલું છે એ સમ્ભવિત માત્ર નહિ પણ ઈચ્છનીય પણ છે. હવેના જમાનામાં આપણા આ બધા પ્રશ્નો, સમસ્યાઓ અને ચિન્તાઓના પ્રહસનનો શો અર્થ ? એને બદલે ચત્રમાનવ બની જવાની સ્થિતિને વધું અનુકૂળ થતા જવાનું શીખીએ તે વધુ સ્પૃહણીય નથી ? આપણને કચડી નાખનારી વ્યક્તિગત યાતનાઓનું સ્થાન સામુહિક યાતનાઓ લેશે એ એકવિધ અને પ્રમાણમાં સહેલાઈથી સહન કરી શકાય એવી હશે. હવે ભૌલિક કે ભાંડાણવાળી કૃતિઓ કે ધનિષ્ટતા જેવું કશું રહેશે નહિ. આથી સ્વપ્નો રહસ્યો પણ રહેશે નહિ. સુખ કે દુઃખનો અર્થ નષ્ટ થશે કારણ કે એનું પ્રારંભભિન્ન જ રહેશે નહિ. માનવનિયતિની સંધ્યાના છેલ્લા દિવસોમાં નવલકથાનું ભાવિ કંઈક આવું લાગે છે. એ જે હોય તે સાહિત્યની સામગ્રી દિવસે દિવસે ઝાંખી થતી જાય છે અને ક્ષીણ થતી નવલકથા વધુને વધુ મર્યાદિત બનીને ધીમે ધીમે લુપ્ત થતી જાય છે. આથી પ્રશ્ન થાય છે કે નવલકથા ખરેખર મરી ગઈ છે કે મરી જઈ રહી છે ? આપણે એ નક્કી કરવાની અશક્તિનો એકરાર કરી લઈએ. એ જો જીવતી હશે તો એની વિટમ્બણા સામે આપણે આંખ આડા કાન કરી શકીએ નહિ.

મટ્ટકીર્તી

બાલ્યું કરી ન થાય

સૂતેલ એવાં જલને જગાડયું,

ખડીત્રાં ખડીતાં મેં;

જરી થોડું પીધું.

પીધા પછી યાત્ર વિષે વધ્યું તે.

દે.ળી દીધું મધ્ય અશબ્દ રાત્રિમાં,

મજલેથી ત્રીજે

તે તો વધ્યું છેક જતાં જતાં તમે

ધીરે ધીરે પાછપાં જવાયત્રી

હેમંતની શીતલ ગ્રાંતિના સ્વગે

જગાડ્યું

જ'પી ગંડું ક્ષણોમાં.

—પ્રિયકાન્ત મસિયાર

Alembic Chemical Works Co. Ltd.

Baroda 390 003

Manufacturers of Antibiotics, Ethical
Pharmaceuticals and Home Products.

—ના છે જનપ્રધી

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : શ્રી ઇશા જોષી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : તથાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

એવદ્-૨૮

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક થી ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૨૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉવા જોષી કચ્-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઈન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌગલ પુસ્તક ભંડાર, રિક્ષી રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, આલૌકિકનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉવા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સંઘર્ષો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ડૉમા દીક્ષિત ૭, અમરવિલા, અંદ્રોદય પાસે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

આધુનિક કળા વિશે

કર્પાટ રીડ / અનુ. સુરેશ જોષી

આ દુનિયા માટે ઘણકનું હૃદય મારામાં લગભગ ઠરી ગયું છે. 'આ બધી' વસ્તુઓ જોડેના એકમાત્ર સંબંધતન્તુ બચે સ્મૃતિ જ છે. આ દુનિયાને ત્યજ દઈને એની પેલે પારના કોઈ પ્રદેશમાં ન્યાં નરી સ્વીકૃતિ જ છે ત્યાં, રચના કરવાની રહે છે. આવી, કરુણતા વિનાની, શૈલીમાં રહેલું સ્વસ્થ રોમેન્ટિક તત્વ આશ્ચર્યજનક છે.

—ચોલ કક્લી. હાયરી, ૧૯૧૫

૧

મધ્યયુગમાંના પ્રકૃતિવાદનાં મૂળ વિશે ચર્ચા કરતાં મેક્સ હૅબેરાટે આપણને કલાની કોઈ શૈલીના પ્રાથમિક વિકાસ જેવી ભૂમિગર્ભમાં રહેલી વસ્તુના 'પ્રારંભ' વિશે કશી ચોક્કસ વાત કહી દેવાની મૂરખામી સામે ચેતવી દીધા છે. કલાના ક્ષેત્રમાં ચાલી રહેલી અર્વાચીન હિલચાલ જે સામાન્યતઃ દ્વોરાકે (એમના Idealismas und Naturalismas in der gotischen Skultur und Malerci) જેની પ્રખરતાથી ચર્ચા કરી છે તેનાથી ઘિલકૂલ સામે છેડેતી છે, તે પણ આમાં અપવાદરૂપ નથી. એનું ઉદ્ભવ સ્થાન અસંત અસ્પષ્ટ છે અને મૂળની જેમ અનેક જુદા જુદા સ્તરમાં અને વિરુદ્ધની દિશામાં રહ્યાં હોય છે.

એમાં કોઈ ખોલક જેવાનું ક્રાન્તિકારી રોમેન્ટિક વલણ કે કેવિટ જેવાનું એવું જ ક્રાન્તિકારી પ્રશિષ્ટતાનું વલણ પણ અપવાદરૂપ નહીં લેખી શકાય. ડોન્સ્ટેઇલનો વૈજ્ઞાનિક પ્રકૃતિવાદ જરૂર એનું એક અંગ છે, પણ એમ તો દેલાકોઈ

(સેઝાને મન જે હંમેશાં ' le grand Maitre રહ્યા છે તે) નો ઐતહાસિક આદર્શવાદ પણ એવું જ એક અંગ છે. કાર્યો તથા માનેનો વાસ્તવવાદ, વાન ગોગનું અને મુન્યનું એક્સપ્રેસનિઝમ, એમિલ બર્નાર્ડ તથા ગોગાનો પ્રતીકવાદ - આ બધાં ફેવિઝમ, ક્યુબિઝમ, કન્સ્ટ્રક્ટિવિઝમ અને સર્રિયાલિઝમ જેવી કલાની આધુનિક પ્રવૃત્તિઓનાં પુરોગામી છે અને કંઈક અંશે એનું સ્વરૂપ નક્કી કરી આપનારાં અંગો છે. અ.પણે જીવવિજ્ઞાનની પરિભાષામાં વાત કરવાનું છોડી દઈ સમયમાપક યંત્રની સંકુલ 'ગતિ'ની પરિભાષામાં વાત કરવી જોઈએ. કારણકે પૃથકકરણ કરતાં ઇતિહાસનો 'સમય' જ્ઞાતાવાળાં ચક્રોની ગતિરૂપે જ અવશિષ્ટ રહે છે. ધડિયાળમાં પણ કેન્દ્રસ્થાને કમાન રહી હોય છે એમ કોઈ કહેશે, પણ આજનાં ધડિયાળ વિશે એ અનિવાર્યતયા જરૂરી નથી. દિવસ અને રાતની સાદી ફેરબદલીથી જ એને ચાલુ કરી શકાય છે.

અલબત્ત, તાર્કિક ભૌતિકવાદ તરફથી આવો બીજો ખુલાસો મળે છે ખરો. દિવસ અને રાતને સ્થાને આપણે ધનિક અને દરિદ્રને કે યુર્જવા અને ત્રમજીવીને મૂકી શકીએ, અને ભદ્રવર્ગના આચારવિચારથી કલાના ક્ષેત્રમાં થતા શૈલીગત ફેરફારોને સમજાવી શકીએ. આ દલીલની ઉપેક્ષા ન કરી શકાય કારણ કે કલા કાંઈ શન્યાવકાશમાં ઊછરતી નથી. એ સમાજજીવનનાં બધાં પાસાં સાથે પૂરેપૂરી સંલગ્ન થયેલી હોય છે. આપણને જો એવું લાગે કે આજનો કલાકાર કંઈક અંશે સમાજથી વેગળો છે તો તેથી એમ ન માની લેવું જોઈએ કે આવું વેગળ પાછું તે કલાની જ લાક્ષણિકતા છે. દીપની ય વ્યાખ્યા એની આજુબાજુના ભૂખણના સંદર્ભમાં જ આપવામાં આવતી હોય છે.

આમ છતાં, આર્થિક પરિસ્થિતિ અને સામાજિક હિલચાલ કલાની શૈલીઓની ઉત્ક્રાન્તિ પરત્વે કેવળ પરાક્ષ પ્રભાવ પાડી શકે આપણે જે ગાળાની વાત કરવાના છીએ તેમાં સામાન્ય સ્વરૂપની એક આર્થિક પરિસ્થિતિ અત્યંત મહત્વની બની રહે છે.

ધનસંચય પર મૂકવામાં આવતા આકરા પ્રતિબંધને કારણે કલાકારને મળતો વ્યક્તિગત આશ્રય હવે કમશઃ ઘટતો જાય છે. કલાના સંગ્રહની શોખીન કેટલીક વ્યક્તિઓ હજી ખુલ્લા બજારમાંથી કલાકૃતિઓ ખરીદે છે, ને એટલે અંશે એમને આશ્રયદાતાઓ કહી શકાય, પણ એમને કલાકાર સાથે સીધો સમ્બંધ નથી કારણકે આ ખરીદી કલાકૃતિઓના વિક્રેતા પાસેથી થતી હોય છે. પણ હવે

એનો કાઈ મઠ, વેપારી મહાજન, કે રાજગણવાડાની જેમ કલાકારને સીધો આદેશ દઈ શક્તા નથી. હવે તો પરિસ્થિતિ સાવ ઊલટી જ થઈ ગઈ છે. આજનો કલાકાર લોકોની રુચિને ઘડે છે અને જેના આશ્રય પર એને નભવાનું છે એવી જનતાની પસંદગી પોતે જ કરી લે છે. આમાં મધ્યસ્થ તરીકે કલાવિવેચક કામ કરતો હોય છે. એ વર્ગ આજના જમાનાની વિશિષ્ટ નીપજ છે. આજના કલાકારને પ્રસિદ્ધિના માધ્યમ પર ઘણો આધાર રાખવો પડે છે. એ પરિસ્થિતિ અજાનબ કહી શકાય એવી છે. એમાં એની ભારે અવમાનના થતી હોય છે.

આ સિવાય પણ કંઈક વધુ મર્યાદિત અર્થમાં કલાની પ્રવૃત્તિ આર્થિક કારણોથી નિયંત્રિત થતી હોય છે. ખાસ કરીને ઓગણીસમી સદીમાં વિજ્ઞાન અને ઉદ્યોગનો જે વિકાસ થયો તેની ગોળુ નીપજ લેખે કેટલાંક સિદ્ધાન્તો અને શોધો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. કલાની રચનાપદ્ધતિ તથા એનાં સામાજિક સૂત્ર પર આ બધાનો સીધો પ્રભાવ પડ્યો. આ મુદ્દાની ચર્ચા તો વારંવાર થતી જ રહે છે. એટલે અહીં એનો અછડતો નિર્દેશ જ બસ છે. રંગ વિશેના વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાન્ત (જેને કારણે શરૂઆતમાં પોઈન્ટિલિઝમ જેવી શૈલિ દેખાઈ) ની કલાપ્રવૃત્તિ પર કશી કાયમી અસર પડી નહીં. હવે કલાકારને એ સમજાઈ ગયું છે કે એણે તો પોતાની સંવેદનપટુતા પર જ નિર્ભર રહેવાનું છે અને રસદ્રીય પરિણામો લાવવા માટેના નિયમોમોથી કશું પોતાપૂરતું તારણ કાઢી લેવાનું નથી. પણ ફોટોગ્રાફીની શોધ અને પદ્ધતિની પુનરાવૃત્તિ કરવાની ફોટોગ્રાફીની પદ્ધતિએનો કલાના વિકાસ પરનો પ્રભાવ વધુ સ્થાયી અને વધુ મહત્વનો નીવડ્યો છે. આ શોધનાં આર્થિક પરિણામો ગંભીર પ્રકારનાં છે : લોકોને દૈનિક સ્પર્શ કલાકૃતિઓની અતુકૃતિઓ સસ્તામાં મળી રહે છે. રસદ્રીય દૃષ્ટિએ એનાથી મૂળ કૃતિ જેટલો સન્તોષ લેલે ન થતો હોય, પણ સામૂહિક શિક્ષણ અને સામૂહિક ઉત્પાદનના પરિણામરૂપે જે નીચત્રા સ્તરની સંવેદનશીલતા ધરાવનારો વર્ગ ઊભો થયો છે તેને તો એથી સન્તોષ થાય જ છે. કલાકારના પર એથી વધુ ઊંડી અસર પડી છે, કારણ કે એણે કલાકારને એના એક સામાજિક કર્તવ્યમાંથી મુક્તિ અપાવી છે. હવે શિક્ષણ માટેની દૈનિક સામગ્રી (વિઝ્યુઅલ એઈડ) એણે પૂરી પાડવાની રહેતી નથી. કલ્પનાત્મક સાહિત્યની સુક્ષ્મતાને ઉઠાવ આપવા માટે હજી સર્જનાત્મક ચિત્રોની આવશ્યકતા રહેશે તે સાચું છે; પણ શિક્ષણ અને સમજૂતી માટે કેમેરાની મદદથી આબેહથ પ્રતિકૃતિ પૂરી પાડવી વધુ ઉપયોગી થઈ પડે. પણ સ્પષ્ટીકરણ અને અર્થઘટન વચ્ચે

હવે સ્પષ્ટ વિવેક કરવામાં આવે છે. આ પ્રથમ દૃષ્ટિએ કદાચ એટલું મહત્વનું નહીં લાગે પણ એની પાછળ કદપન અને પ્રતીક વચ્ચે જે ભેદ છે તે રહેલો છે. કલાના ક્ષેત્રની આધુનિક પ્રવૃત્તિ સમજવા માટે આ ભેદ એક પાયાની વસ્તુ છે.

દરેક જમાનામાં ચાલતી સામાન્ય સ્વરૂપની વૈચારિક પ્રવૃત્તિની ભિન્ન-ભિન્ન છાયાઓ તે જમાનામાં પ્રવર્તતાં આર્થિક અને સામાજિક વલણોથી નક્કી થતી હોય છે તે અહીં સ્વીકારી લેવું ઘટે.

કલાકૃતિઓ આવા અકળ પણ વ્યાપક અસર પાડનારા પ્રવાહો (તે તે સમયની ફિલસૂફીઓ અને ધર્મ વિષયક વિચારણાઓ) થી નિર્લિપ્ત નહીં રહી શકે. કોઈ કલાકૃતિનું રોમેન્ટિક કે પ્રશિષ્ટ, વાસ્તવવાદી છે કે પ્રતીકાત્મક હોવું તે કલાકારના વ્યક્તિગત નિયંત્રણની બહારની વસ્તુ છે. કલાકૃતિનું રચના-સ્થાપત્ય (રચનાની શૈલી) સુધ્ધાં સામાજિક સંપર્કોને કારણે નક્કી થતી રુચિ કે ફેશનના પર આધાર રાખે છે. પણ કલાકૃતિની ઉત્ક્રાન્તિમાં એવી એક સ્થિતિ આવે છે. જ્યારે આ બધાં, સહેલાઈથી પારખી નહીં શકાય એવાં, બળો કેવળ બાહ્ય દબાણ રૂપે જ રહી જાય છે. એને પરિણામે કૃતિના વિકાસની દિશા નક્કી થતી નથી, પણ પછીથી કલાકાર સર્જનાત્મક મૌલિકતાના ક્ષેત્રમાં જઈ ચઢે છે અને એ આવી કશી ગણતરી બહારની વસ્તુ છે. તાર્કિક ભૌતિકવાદમાં માનનાર આ કક્ષાએ પણ એવો દાવો કરી શકે કે સામાજિક બળોને કારણે જ આવી વિકૃતિ થતી હોય છે. પણ જેમ ભૌતિક વિજ્ઞાનમાં તેમ કલામાં પરિમાણ સાતત્ય વિનાતું હોઈ શકે. મૌલિકતાની વિભાવના આપણે સંક્ષેપમાં તપાસીશું તો હું જે કહેવા માગું છું તે વધુ સ્પષ્ટ થશે.

૨

ધાણુંખરું એવું કહેવામાં આવે છે કે ‘ સંવેદનક્ષમતા ’ નામના તત્ત્વને જ બે મહત્વનું ગણવામાં આવે (એ જ આખા ય ઇતિહાસમાં કલાનું સારભૂત તત્ત્વ હોય એવું લાગે છે) તો તો પછી પૅલિથોલિથિક યુગનાં શુક્રાચિત્રો અને રાક્ષએલ કે પિકાસોનાં રેખાંકનો વચ્ચે કશો નોંધપાત્ર વિકાસ થયો હોય એવું લાગશે નહીં. આ સંવેદનક્ષમતા જ કલામાં એક માત્ર મહત્વનું તત્ત્વ નથી. સંસ્કૃતિઓ જેમ ઉત્તરોત્તર વિકસતી આવે તેમ અનિવાર્યતયા આ પાયાની સંવેદનક્ષમતામાં ચમત્કારનાં કે તર્કનાં તરવેા ભળતાં એ પાંખી પડતી જાય. એમાં સંવેદનક્ષમતાનો ઉપયોગ સામાજિક સંદર્ભમાં થાય, અને સંદર્ભોના

આ ફેરફારને કારણે જ કલાના વિકાસના ઇતિહાસમાં પરિવર્તનો થતાં રહે છે. અલગત, આ સંવેદનક્ષમતાને અમુક હદ સુધી જ વિદ્યુત કરી શકાય; એના પર અમુક હદ સુધી જ દગાણુ લાવી શકાય. એનો અનિરેક થતા કાં તો જડકાર્થ ગયેલા સાધવાળું શુદ્ધ પાણિડલ્ય સ્વીકારી લેવાનું રહે, કાં તો નૈતિક શિથિલતાવાળા લાગણીવેડામાં સરી પડવા જેવું થાય. કલાની સત્ત્વશીલતા આ સંવેદનક્ષમતા અને જેની વચ્ચે એ જિજ્ઞાસે છે તે સામાજિક તત્ત્વમાંથી એ જે ઔદિક કે ઊર્મિગત અંશને પામે છે તે વચ્ચે જનનવચામાં આવતી નાજુક સમતુલાના પર આધાર રાખે છે. સ્પષ્ટ જણાઈ આવશે કે આ આખી પ્રક્રિયા તાર્કિક છે અને એમાં ખેંચતાણુ અને વિરોધો અનિવાર્ય નવા કિસાં થતાં આવે છે. સંવેદનક્ષમતા નળણી પડે તો આ ખેંચતાણુમાંથી મુક્ત થવાય, પણ જો કલાને ઉગારની હોય તો આ ખેંચતાણુ કિમી કરવી જ રહી. એવી કટોકટી ઊભી થાય ત્યારે શું જનનું હશે તે ચોક્કસપણે કે નિર્વિવાદપણે કહેવાનું શક્ય નથી. એ વિશે આટલા વિકલ્પો સૂચવી શકાય : (૧) કલાકાર એની કલાના ઐતિહાસિક વિકાસનું પગરું કાઢે છે અને એ રીતે પ્રમાણબદ્ધ ધરમ્પરા જોડે પોતાનું અનુસંધાન સાથે છે, અથવા (૨) આ કટોકટીનો ઉકેલ કલાકાર એક નવી અને મૌલિક એવી સંવેદનક્ષમતાની અવસ્થામાં ફેરફાર મારીને પહોંચી જઈને લાવે છે—એ પ્રવર્તમાન રૂઢિઓ સામે માથું કાંચકે છે અને એ રીતે સમકાલીન ચેતના સાથે વધુ સુસંગત એવી રૂઢિને ઘડી લે છે. આમ કરીને એ કલાના પાયાના તત્ત્વ-સૂત્રીય સંવેદનાને એના શુદ્ધતમ અને સત્ત્વશીલ સ્વરૂપમાં માત્ર ફરીથી ગમે છે. પણ સંદર્ભ નવા હોય છે, અને આ નિર્વિદના સંમિતિ તથા નવી સામાજિક પરિસ્થિતિ વચ્ચેનો સંબંધ જ કલાની ઉત્ક્રાન્તિમાં મૌલિક પ્રવૃત્તિ ગણાય.

સામાજિક પરિસ્થિતિ એટલે આર્થિક કે રાજકીય સંજોગો એવો સંકુચિત અર્થ નહીં કરવાની તકેદારી આપણે રાખવી જોઈએ. આ પરિસ્થિતિ વિશેની કલાકારની અભિજ્ઞતા ભાગ્યે જ રાજકીય સલાનતાનું રૂપ ધારણ કરે છે, અને આવી કલાકારની અભિજ્ઞતા અને એની મૌલિકતા વચ્ચે કોઈ સમ્બન્ધ જોડવો ઘટે નહીં, કાર્બે, પિસારો, વિલિયમ મોરિસ-રાજકીય દૃષ્ટિએ સલાનતા ધરાવનારા આ કલાકારો છે અને આધુનિક કલાના ઇતિહાસમાં એમનું મહત્ત્વનું સ્થાન છે. પણ એથી મહત્ત્વનું સ્થાન સેઝાન, ગોગાં અને માતિસ જેવા કલાકારોનું છે. એમની કૃતિઓના સામાજિક સંદર્ભ વિશેની એમની અભિજ્ઞતા કદી રાજકારણના કલા સૂત્ર દ્વારા વ્યક્ત થઈ નથી. કેવળ અસંસ્કૃત મનવાળા જ સામાજિક સંદર્ભ એટલે દોમિયેરનો રેલવેના ત્રીજા

વર્ગનો ઉબ્બો એવું કહી શકે. સામાજિક સંદર્ભ એટલે આપણી સમગ્ર જીવનરીતિ અને કલાકારના પર પડતો એનો પ્રભાવ તે ફિલસૂફી, વિજ્ઞાન કે જૂની પગરખાંની જોડી (વાન ગોગ) કે ઉકરડાના ઢગલા (સ્વીટર્સ) થી પણ ઝીલ્યો હોય.

આ દૃષ્ટિબિન્દુથી જોઈએ તો પરમ્પરા સાથેનું પુનરુત્સન્ધાન શૈલી કે ટેકનિકની મૌલિકતાના બેટલું જ ક્રાન્તિકારી મહત્ત્વ ધરાવનારું લાગશે. કોઈ પરમ્પરાની પ્રમાણભૂતતા એ કેટલે અંશે સંવેદનક્ષમતાના તત્ત્વને જળવી રાખી શકે છે તેના પર આધાર રાખે છે. સેઝાને કહ્યું છે : પુસિનના ચિત્રામાં એ તત્ત્વ મળી આવે છે એ વિશે આપણે એકમત છીએ; તો આલો આપણે પાછા પુસિન પાસે જઈએ અને પ્રકૃતિની સમ્પૂર્ણ ઊભા રહીને, પુસિન જેને કારણે મહાન કલાકાર બન્યો તે, તત્ત્વને ફરીથી પામી લઈએ.” સેઝાન એમ નથી કહેવા માગતો કે આજના કલાકારોએ પુસિનની શૈલીનું અનુકરણ કરવું જોઈએ (જે પુસિનની અંગત શૈલી હતી), પણ પુસિનની કલાનો અભ્યાસ એ સંવેદનક્ષમતાને શોધી લેવામાં ઉપયોગી નીવડે—પ્રકૃતિની ઉપસ્થિતિમાં પોતાના સંવેદનોને પ્રત્યક્ષ કરવાની પોતાની (સેઝાનની) શક્તિને પુનરુજ્જીવિત કરી શકાય. આ દરમિયાન ‘પ્રકૃતિ’ પરિવર્તન પામી છે, કારણ કે પ્રકૃતિ તો આખરે આગળ જોતો નિર્દેશ કરી ચૂક્યા છીએ તે સામાજિક સંદર્ભનું જ બીજું નામ છે. પોતાના પરિવેશ પરત્વે પોતાની સંવેદનક્ષમતાને પુનરુજ્જીવિત કરવી—પરમ્પરાનિષ્ઠ અને ક્રાન્તિકારી બંને પ્રકારના કલાકારોની આજ પદ્ધતિ છે. આમ છતાં, મૌલિકતાનો એવો પણ અંશ છે જે આ પ્રકારના વર્ણનની બહાર રહી જાય છે. વાસ્તવિકતા વિશેની સૂઝ જમાને જમાને બદલાતી રહે છે. એ સમગ્ર જીવનરીતિથી ઘડાતી રહે છે. મધ્યયુગના સન્ત ટોમસ એકિવનાસ અને અર્વાચીન યુગના બર્ગસોં જેવા ફિલસૂફોની વાસ્તવિકતાની વિલાવનામાં ભેદ હોય છે એટલું જ નહીં પણ એવો જ ભેદ સામાન્ય સ્વરૂપના જ્ઞાનની કક્ષાએ રહ્યો હોય છે. (આત્મા અને દેહનું પાર્થક્ય સ્વીકારનારી વિચારણા અને આસ્તિકતા વચ્ચે, અતિવાસ્તવવાદ અને ભૌતિકવાદ વગેરે વચ્ચે પણ આત્મા જ ભેદ રહેતો હોય છે.) સોવિયેત યુનિયનના નાગરિકને મન વાસ્તવિકતાનો જે અર્થ છે તે અમેરિકાના સંયુક્ત રાજ્યોના નાગરિકને મન એનો જે અર્થ છે તેનાથી અવશ્ય ભિન્ન પ્રકારનો જ છે. ફિલસૂફીમાં આપણે સાપેક્ષતાવાદના એવે તત્ત્વને પહોંચી ગયા છીએ કે વાસ્તવિકતા તે ખરેખર તો કશું આત્મલક્ષી છે એવું સ્થાપવાનું પણ શક્ય બની રહે છે. એનો અર્થ એ થયો કે પોતે પોતાની વાસ્તવિકતા સ્વી.

કદી નહીં. વિચારવાની કે કરવાની નવી નવી રીતો હોઈ શકે—આપણે એને નવી શોધો. કહીએ છીએ; ઈન્દ્રિયોને ઉત્તેજિત કરવાની નવી રીતોઓ હોઈ શકે. પણ સંવેદનમાં બહુ બહુ તો ફેરફાર કરી શકાય—એને વધુ સ્થૂળ કે વધુ સૂક્ષ્મ બનાવી શકાય. આપણા દેહને કારણે એને એક ભૌતિક મર્યાદા છે. એથી જો એ મર્યાદામાં રહીને અભિવ્યક્તિની જો સીમા સુધી પહોંચી શકાય તેને વટાવી જવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે તો જ્ઞાનતંતુઓ જોખમાય.

આ સાથે સાથે માર્કસવાદીઓની સાથે રહીને આપણે માનવચેતનાના ઐતિહાસિક તરવને પણ ગણતરીમાં લેવું જોઈએ; અને કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીઓ બતાવે છે તેમ આપણી આ ઉત્ક્રાન્તિના પરિણામરૂપ પ્રાપ્તિના સંદિગ્ધ સ્વરૂપની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. કલા પરત્વે કહીએ તો અસાર સુધી જ્યાં કેવળ કલ્પનો (Image) જ હતાં ત્યાં એણે આપણને પ્રતીકો આપ્યાં. પ્રારંભમાં માનવી પ્રકૃતિ સાથે અભિન્નતા અનુભવતો હતો, કારણ કે પૃથક્કલાવે વિચારવાની શરૂઆત સારે થઈ નહોતી. આથી એની સંવેદનાના પ્રક્ષેપ માટે એને માત્ર અને કલ્પનાની જ જરૂર રહેતી. એનાથી એનું કામ ચાલી જતું. પણ એને આત્મસંજ્ઞા પ્રાપ્ત થઈ અને એ રીતે અન્ય સ્પષ્ટ પદાર્થોથી એ જુદો પડ્યો સારે એની આ આત્મસંજ્ઞા પ્રકટ કરવાને માટે પ્રતીકની લાપાની જરૂર ઊભી થઈ. આ આવશ્યકતાની ઉત્તરોત્તર વૃદ્ધિ થતાં ‘ઈશ્વર’ જેવા વિભાવનાત્મક પ્રતીકોનો ઉદ્ભવ થયો એટલું જ નહીં પણ બીજા અસંખ્ય રૂપપ્રદ પ્રતીકો પણ અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. એ પૈકીના કેટલાક સદાકાળના અને મૂળ નમૂના રૂપ બની રહ્યાં તો કેટલાક અમુક સમય પૂરતા અને અંગત સ્વરૂપના પણ બની રહ્યાં. માનવીય ઉત્ક્રાન્તિના છેક પેલિઓલિથિક યુગની eidetic* તથા પ્રાણુવાન (vitalistic) કલાથી માંડીને તે નિયોલિથિક યુગની પ્રતીકાત્મક, ભૌમિતિક કલા સુધીના તબક્કાનો ઇતિહાસ જો ઊખેળાએ તો કેવળ માનવની આત્મસંજ્ઞા, નૈતિક ચેતના અને ઈન્દ્રિયાતીત ઈશ્વરના ખ્યાલનો ઉત્તરોત્તર થયેલો વિકાસ જ નહીં પણ કલામાં રહેલાં બે અન્તિમો (જેને કારણે કલાના સમસ્ત ઇતિહાસ દરમિયાન વારાફરતી બદલાયા કરતી શૈલીના વિભિન્ન લય ઉદ્ભવે છે) જે હજી પણ અણઉકળ્યા તાર્કિક વિરોધને રૂપે રહી ગયા છે તે વિશે સ્પષ્ટ ખ્યાલ બાંધી શકાય. પ્રતીક અને કલ્પનનું, કલાને મૂલવવાનાં બે ધોરણ લેખેનું, સદ્યઅસ્તિત્વ આધુનિક કલાની દેખીતી સંકુલતા અને વિભિન્નતાને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

*સાદરથો જન્માવવાને સમર્થ

કલાની સાચી સમજનો આધાર પ્રતીકરચનાનાં સ્વરૂપ અને ઉપયોગ વિશેની સૂઝના પર રહ્યો હોય છે. પ્રતીકરચના તે માનવમનની એ સૂઝમૂન પ્રવૃત્તિઓ પૈકીની એક છે. આ પૈકીની બીજી પ્રવૃત્તિ તે બાહ્ય જગતનો અપરોક્ષ અનુભવ કરવાની છે (ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની નિરન્તરાય રજૂઆત). ભાષા પોતે જ એક પ્રકારની પ્રતીકરચના હોવાથી અને વિચારના સંકેત સ્વરૂપે પ્રતીકોની અમુક પ્રકારની યોજનાના પર આધાર રાખતા હોવાથી (દા. ન. બીજગણિતમાં હોય છે તેવા), ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની કશા અંતરાય વિના થતી અભિજ્ઞતા પરત્વે કશીક આદિમતા અને અકાર્યકરતા રહી છે એમ માનવું સ્વાભાવિક છે. પણ વાસ્તવમાં એવું હોતું નથી. બાહ્ય જગતના અપરોક્ષ અનુભવને વફાદાર રહેવું પ્રમાણમાં ઘણું અઘરું છે. એના કરતાં ‘ઝટ લઈને નિર્ણય પર આવી જવું’ સહેલું હોય છે. ખરેખર તો એ પ્રતીકાત્મક હવાલો જ હોય છે. ગોતિયેરે ક્યું છે કે કવિ એવો માનવી છે જેને મટે આ દૃશ્ય જગતનું જ અસ્તિત્વ છે. એ આ બાબ્યાનુસાર, પ્રતીકના ઉપયોગમાં રહેલા ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષના અન્ય ગોંચ પ્રપંચને કલામાંથી ટાળવા મચ્છે છે. કવિને ‘તો ભાષાની અંતર્ગત પ્રતીકરચનાને વાપર્યે જ છૂટકો છે, તેથી કવિ વિશેનો આ આદર્શ જરા ઓર નરેહનો જ લાગશે. (આમ છતાં કવિતામાં કલ્પનરચનાની વિરુદ્ધ પ્રતીકરચનાનો પાયાનો સંઘર્ષ ચાલ્યા જ કરતો દેખાશે)

દૃશ્યકલાઓની આ પરત્વેની વિશિષ્ટ સ્થિતિનો ખ્યાલ બહારહોકના ‘પ્રતીકરચના : એનો અર્થ અને એનાં પરિણામો’ (૧૯૨૮) માંથી એક અવતરણ ટાંકીને કરાવી શકાયો : “આપણે નજર કાંચી કરતાં આપણી સામે એક રંગીન આકારને જોઈએ છીએ — અને કહીએ છીએ, આ ખુરશી છે. પણ આપણે જો જોઈએ છે તે તો ખુરશી વિશેનો ખ્યાલ થાય છે. કદાચ એને જોતાં કલાકારને ખુરશીનો ખ્યાલ ન થે આવે. એ કદાચ સુન્દર રંગ અને સુન્દર આકારની ચર્ચણા આગળ જ અટકી જાય. પણ આપણામાંના જેઓ કલાકાર નથી તેમનું વલણ (અને તે ય આપણે ખાસ કરીને શાકેલા હોઈએ ત્યારે) રંગીન આકારનો ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ થતાં વેંત એને વટાવીને ખુરશીમાં બેસીને આરામનું સુખ માણવાનું જ હોય છે. આ આનન્દ કોઈકે રીતે એના ઉપયોગ સાથે, કે કશીક લાગણી સાથે કે વિચાર સાથે સંકળાયેલો હોય છે. આપણા આ સંકળાવને સમજાવવું અઘરું નથી. આપણને આ પહેલાં થયેલા જુદા જુદા આકારના

અને રંગના અનુભવને આધારે આપણે એવા સમ્બલિત અનુભાન પર આવીએ છીએ કે આપણે ખુરશીની ઉપસ્થિતિમાં બિલા છીએ. એની પાછળ કેટલાંય અટપટા તાર્કિક અનુમાનોની હારમાળા રહી હોય છે ”

આ સ્પષ્ટ રીતે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોથી થતા અનુભવ (આકારનો નિરન્તરાય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ) અને પ્રતીકના ઉપયોગ (આકાર વત્તા એના ચૈતસિક સંસ્કારો) વચ્ચેના ભેદને સમજાવી આપે છે. બહાઈટહેડ-બેરે છે. “રંગીન આકારથી ખુરશીના બોધ સુધી પહોંચવામાં જે બીજી કક્ષાની માનસિક પ્રક્રિયા રહેલી છે તે પરત્વે હું બહુ શંકાશીલ છું. આનું એક કારણ એ છે કે રંગ, આકાર અને સન્નિવેશની ચર્ચણા આગળ અટકી જતો મારો કલાકાર મિત્ર ભારે કેળવાયેલો માણસ છે અને ખુરશીને ધ્યાનમાં ન લેવાનું ભારે પરિશ્રમને અન્તે જ એ શીખી શક્યો હોય છે.”

આ ભેદ ધ્યાનમાં રાખીશું તો સેઝાને ‘ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોનો સાક્ષાત્કાર’ કરવાની જે વાત કરેલી તેનો અર્થ સમજી શકીશું, “પોતાની આંખ જે જુઓ છે તેમાં જ ચિત્રકાર રચ્યો પચ્યો રહે છે અને એ સિવાયની જિંદગી પર એનો પૂરતો કાબૂ રહેતો નથી” (પત્ર ૬૨૦) એવા વાન ગોગનાં વિધાનનો અર્થ પણ આથી આપણે સમજી શકીએ છીએ. બહાઈટહેડ જેવા ફિલસૂફ જેને ‘ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની રજૂઆતમાં નિરન્તરાયતા’ કહીને ઓળખાવે છે તેમાં વાન ગોગે દિલ્કટતાથી પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું. એના પત્રોમાં આનાં ઘણાં વર્ણનો મળી રહે છે. દાખલા તરીકે આ વર્ણન જુઓ : “ટેકરીઓની પડછેના વિશાળ મેદાનને જેવામાં હું ગરકાવ થઈ ગયો છું. એમાં ધાન્યનાં ખેતરો છે, સમુદ્ર જેવાં વિશાળ, એનો કોમળ પીળો રંગ, કોમળ આછો લીલો રંગ, નીલમણુ કરીને ખેડેલી જમીનનો કોમળ જાંબુડી રંગ, એમાં વચ્ચે વચ્ચે બિછરતાં બટાટાના છોડની નિયમિત રેખાઓ— આ બધું કોમળ ભૂરા, ઘોળા, ગુલાબી, જાંબુડી રંગની ઝાંચવાળા આકાશ નીચે હું લગભગ ન જિરવાય એવી શાન્ત મનોદશામાં છું, મને આનું ચિત્ર આલેખવાનું મન થાય છે.” (પત્ર ૬૫૦ — મૂળ ડચ ભાષામાં લખાયેલો.)

આ ‘લગભગ ન જિરવાય એવી શાન્ત મનોદશા’ તે અપરોક્ષ અનુભવની સાહજિક અભિવ્યક્તિની અવસ્થા છે. એમાં ‘eidetic image’ ને પ્રતીક-સ્વતંત્રતા એવી સંસર્ગથી દુષિત થવા દેવામાં આવી નથી. આપણા અનુભવનાં

બીજાં તત્ત્વોનો હવાલો આપવાની એમાં જરૂર રહેતી નથી. એવો દાવો કરવામાં આવે છે. કે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોની તાદૃશતા સિદ્ધ કરવી અને એને શુદ્ધ કલ્પનો રૂપે જાળવી રાખવી તે કલાકારની વિશિષ્ટ શક્તિ છે. એ શક્તિ વડે જ કલાકાર બીજાં માનવોથી જુદો પડે છે. પણ સાસ્તવમાં આવી શક્તિ તે એક પ્રકારના કલાકાર-કલ્પનાપરાયણ કલાકારનું આવર્તક તત્ત્વ છે. સેઝાને ઇન્દ્રિય-પ્રત્યક્ષોના અનુભવની નરી શુદ્ધતાનો આગ્રહ રાખીને કલાને એની આદિમ અનવધતા ફરીથી સંપડાવી આપી.

કલાપ્રવૃત્તિના બીજે અન્તિમે કલાકાર પ્રતીકરચનાની પ્રવૃત્તિને મુક્તપણે વશ વર્તતો હોય છે. વ્હાઈટહેડે કહ્યું છે કે “જ્યારે માનવમનના અનુભવના કેટલાક ઘટકો એના બીજા અનુભવના ઘટકો પરવેતી અભિજ્ઞતા, માન્યતા કે રૂઢિને ઉદ્બુદ્ધ કરી આપે છે ત્યારે એ પ્રતીકાત્મક રીતે વ્યાપારશીલ બન્યું છે એમ કહેવાય. એમાં પ્રથમ નિર્દિષ્ટ ઘટકો તે પ્રતીક છે અને પાછળથી જેનો નિર્દેશ થયો છે તે ઘટકો તે એ પ્રતીકનો ‘અર્થ’ છે (પૃ. ૯). પ્રતીકનો આશ્રય લેનારા વર્ગનો કલાકાર રૂપો અને રંગોનું (અને જો સંગીતકાર હોય તો સૂરોનું) એવું સંયોજન કરે છે જેનાથી આવા અર્થનો બોધ થાય, અને કલામાં આ અર્થ હમેશાં રસસંવેદનાથી કે ઊર્મિથી શબ્દિત થયેલો હોય છે. આથી આ પ્રકારની કલાને ‘પ્રતીકાત્મક રીતે ઊર્મિનું સંક્રમણ કરનાર’ કલા તરીકે ઓળખાવી શકાય, અને વ્હાઈટહેડ કહે છે કે આ વ્યાખ્યા જ કલાની કોઈ પણ રસમીમાંસાના પાયામાં રહી હોય છે. “દાખલા તરીકે, એ અપ્રસ્તુત એવી વિગતને દૃઢતાથી દાખી દેવું શા માટે મહત્ત્વનું છે તેનું કારણ પૂરું પાડે છે; કારણ કે લાગણીઓ એક બીજાને પ્રતિરોધ કરે છે અથવા તો એકબીજાને ઉત્કટ બનાવે છે. સંવાદી લાગણીઓ એટલે પરસ્પરને ઉત્કટ બનાવનારી લાગણીઓનું સંકુલ; તો અપ્રસ્તુત વિગતો એવી લાગણીઓ જગાડે જે એમની અપ્રસ્તુતતાને કારણે જ મુખ્ય અસરનો પ્રતિરોધ કરે. કશીક ગૌણ વીગતમાંથી સીધી ઊઠતી લાગણી આપણી ચેતનામાં એક અલાયદી હકીકત તરીકેનું સ્થાન સ્વીકારવાનું મંજૂર રાખતી નથી. મુખ્ય અસરની અખંડતા માટે એનું પ્રતીકાત્મક રીતે સંક્રમણ થાય એનો એ આગ્રહ રાખે છે.” (પૃ. ૧૦૧)

પ્રતીકરચનાની આ વ્યાખ્યા એમિલ બર્નાર્ડે ૧૮૮૮ માં બાંધી આપેલી ‘Synthetisme’ ની વ્યાખ્યાઓને મળતી આવે છે. ગોગાંના માધ્યમ દ્વારા એણે આધુનિક કલાના સમગ્ર વિકાસના પર ક્રાંતિકારી પ્રભાવ પાડ્યો. બર્નાર્ડે

સખ્યું' છે : “ વિચાર એ વસ્તુઓનું કલ્પનાએ ગ્રહણ કરેલું રૂપ છે. આથી વસ્તુઓને દૃષ્ટિ સમક્ષ રાખીને આલેખીએ તે પૂરતું નથી, પદાર્થ આપણી નજરે જે રીતે દેખાય છે તે અને કલ્પના દ્વારા તેનાં જે ચિત્રો આપે છે તે-આ એ પ્રકારનાં ચિત્રો વચ્ચેનો ભેદ કલાકારને માટે જે એ માર્ગો ખુલા રહે છે તેને સ્પષ્ટપણે સીધી આપે છે. આ ઉપરાંત ‘સરલીકરણ’ (બર્નાર્ડ) ને માટેનો કે ‘સુખ્ય અસરની સમગ્રતા’ (બ્રાઇટ હેડ) માટેનો આગ્રહ પ્રતીકાત્મક કલાની એવી લાક્ષણિકતા તરફ આંગળી સીધે છે જે કલ્પનાની રૂપરેખાનું ક્રમશઃ એના સારભૂત અંશોમાં રૂપાન્તર કરતી રહે છે. ગોગાનાં ચિત્રોમાં એવું કશું નથી જે કાન્ડિન્સ્કી કે મોન્દ્રિયાનાં ચિત્રોમાં દેખાતી આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિને સૂચવે અથવા વાજબી ઠરાવે; આમ છતાં, બ્રાઇટહેડ જેને ‘પ્રતીકમાંથી પ્રતીક તારવવાની હારમાળા’ કહે છે તે તો છે જ જેને પરિણામે અન્તિમ પ્રતીક અને અન્તિમ અર્થ વચ્ચેનો તત્કાલીન સંબંધ પૂરેપૂરો નષ્ટ થઈ જાય છે. યદ્વચ્છાત્મક સંબંધો જોડવાથી ઉદ્ભવતાં આવાં સાધિત પ્રતીકો ખરેખર તો આ હારમાળાના અવાન્તર અંશોને દાખી દેનાર પ્રતિક્રિયાત્મક પ્રક્રિયાનાં પરિણામરૂપ હોય છે. આવાં સાધિત પ્રતીકોની હારમાળાથી આપણે ગોગાના ચિત્ર ‘Yellow Christ’ માં કે મોન્દ્રિયાના ‘Boogie-Woogie’ માં છે તેવાં, દેખીતી રીતે કશો સમ્બંધ ન ધરાવનારાં, પ્રતીકો વચ્ચે સમ્બંધ સ્થાપી શકીએ છીએ. મોન્દ્રિયાને પોતાની કલાને ‘અભિનવ વાસ્તવવાદી’ કહીને ઓળખાવવાનું ગમતું, પણ એનાં લખાણ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે તેમ એણે અભિનવ પ્રતીકવાદની શોધ કરી હતી. મોન્દ્રિયા આગ્રહપૂર્વક કહે છે કે કલાનો અનુભવ તે એક સમાન્તર રીતે થતો અનુભવ છે, એને આપણને થતાં રોજ-બ-રોજના અનુભવ જોડે કોઈ રીતે એકરૂપ ગણવાનો નથી; પણ બ્રાઇટહેડના શબ્દોમાં કહીએ તો આવી સમાન્તરતા એક બ્રાન્તિ જ છે જે હારમાળાના અવાન્તર અંકોડાઓને દખાવી દેવાથી ઊભી થાય છે. ‘નવી’ વાસ્તવિકતાનું સર્જન સમયથી નિયંત્રિત શક્તિવાળા માનવને માટે શક્ય નથી.

(અપૂર્ણ)

“તુલનાત્મક સાહિત્ય” : રેને વેલેકની દૃષ્ટિએ

સુસાપ શ્રેયે

“તુલનાત્મક સાહિત્ય”, સાહિત્યના અધ્યયન માટેનું એક વિશાળ અને આકર્ષક ક્ષેત્ર છે. રેને વેલેકે તેમના ‘The Theory of Literature’ ના પ્રકરણ પાંચમાં “તુલનાત્મક સાહિત્ય” ના સ્વરૂપ સંબંધી ચર્ચા કરી છે. તેમણે સ્વીકાર્યું છે કે “Comparative literature” એ સંજ્ઞા હીક હીક સંક્ષિપ્ત રહી છે; પરિણામે આવી એક અગત્યની અધ્યયનપદ્ધતિનાં ધાર્યાં પરિણામો હજી જોવાં મળતાં નથી. આ સંજ્ઞા અંગ્રેજીમાં ક્યાંથી અને કેવી રીતે કાઢતરી આવી એ વિશે વિસ્તૃત ઐતિહાસિક સ્પષ્ટતા તેમણે તેમના બીજા ગ્રંથ ‘Discrimination’ માં ‘The Name and Nature of comparative literature’ લેખમાં દર્શાવી છે. એમણે જણાવ્યું છે. તે સુલભ “comparative” શબ્દ મેથ્યુ અર્નોલ્ડે ૧૮૪૮ માં એમ્પ્રિયકતા “Histoire comparative” શબ્દોત્તે અનુવાદ કરતાં પ્રયોગ્યો. આ જ શબ્દોત્તે ફ્રેન્ચ અને જર્મન ભાષાના સંદર્ભો પણ એમણે નોંધ્યા છે. એ જણાવે છે કે ફ્રેન્ચ ભાષામાં વિદ્યમાન “literature comparee” શબ્દોત્તે પ્રયાગ ૧૮૯૨માં કરેલો. વિદ્યમાન આ શબ્દ Cuvierના “Anatomic compair” ના સાદરથ પરથી રચેલો. ફ્રેન્ચ ભાષામાં આ શબ્દ એના જૂના અર્થમાં રૂઢ છે. જર્મન ભાષામાં “comparative literature” માટે એક સિન્ન સંજ્ઞા પ્રયોગ્ય છે. એ સંજ્ઞા છે : “Vergleichende Literaturgeschichte” એનો અર્થ થાય છે, “comparative literary history.” રેને વેલેક આ જર્મન સંજ્ઞા વિશે પોતાનો મન દર્શાવતાં કહે છે કે આ બધાં વિશેષજ્ઞો સિન્નસિન્ન રીતે પ્રયુક્ત થયા હોવા છતાં,

એમાંથી અસંદિગ્ધપણે કોઈ આશય કે હેતુ પ્રગટ થઈ શકતો નથી. કારણ તુલનાત્મક પદ્ધતિનો વિનિયોગ બધાં જ પ્રકારનાં વિવેચનોમાં તેમ જ વિજ્ઞાનમાં પણ થતો હોય છે. તુલનાત્મક સાહિત્યિક અધ્યયનની પોતીકી કોઈ વિશિષ્ટ પ્રક્રિયો નો આ સંજ્ઞાદ્વારા નિર્દેશ થતો નથી. સાહિત્ય-સાહિત્ય વચ્ચેની તુલના સાહિત્યિક ઇતિહાસમાં મુખ્ય અભ્યાસનો વિષય ભાગ્યે જ બન્યો છે !

“ તુલનાત્મક સાહિત્ય ” ની સંજ્ઞા અંગેના ઐતિહાસિક સંદર્ભો દર્શાવ્યા બાદ, અત્યાર સુધીમાં “ તુલનાત્મક સાહિત્ય ” ની સંજ્ઞા દ્વારા સ્પર્શાતાં મુખ્ય મુખ્ય ક્ષેત્રોનો નિર્દેશ રેને વેલેકે કર્યો છે અને એ સાથે તે તે ક્ષેત્રમાં તુલનાત્મક અધ્યયનપદ્ધતિએ શાં પરિણામ આપ્યાં છે, તેની વાત કરી છે. તેમણે કહ્યું છે કે વ્યવહાર દૃષ્ટિએ વિચારતાં તો “ તુલનાત્મક સાહિત્ય ” સંજ્ઞા સાહિત્યિક અધ્યયનોનાં અનેક ક્ષેત્રોને અને અનેક પ્રકારની સમસ્યાઓને આવરી લે છે. પ્રથમ તો “ તુલનાત્મક સાહિત્ય ” સંજ્ઞા મૌખિક સાહિત્ય અને વિશેષતઃ લોકકથાઓના અધ્યયન માટે પ્રયોજાતી હતી. આ વિષયના સંદર્ભમાં તુલનાત્મક અધ્યયનનું સ્વરૂપ કેવું ઉપસ્યું, એની તોષ લેતાં રેને વેલેકે કહ્યું છે કે લોકકથાસાહિત્યની પરંપરા અર્વાચીન સાહિત્યમાં કેવી રીતે અનુસંધાન પામે છે, એ પ્રકારની સમસ્યા અધ્યયનનો મુખ્ય વિષય બનતી હોય છે. લોકજીવનના અભ્યાસ પર પણ આ પ્રકારનું અધ્યયન ભાર મૂકે છે. આ પ્રકારનું અધ્યયન literary scholarshipનો એક માપદંડ બની રહે છે. ફ્રાન્સ અને જર્મનીમાં આ પરિપાટી સવિશેષ પ્રવર્તતી હતી. જર્મનીમાં આ માટેની સંજ્ઞા stoffgeschichte પ્રયોજાય છે. રેને વેલેકે પણ આ પ્રકારના અધ્યયનને “ સાક્ષરત્વ ”ના મૂલ્ય રૂપે સ્વીકાર્યું છે; પરંતુ એ સાથે યોગ્ય રીતે ધ્યાન ખેંચ્યું છે કે “ તુલનાત્મક સાહિત્ય ” સંજ્ઞા દ્વારા અધ્યયનનો જે અભિગમ અપેક્ષિત હોય, તે ઉપરના અધ્યયનમાં પૂર્ણપણે સિદ્ધ થતો નથી; આવા અધ્યયનમાં રસકીય દૃષ્ટિકોણ ગૌણ બની રહેલો હોય છે, અને તે જ એની મર્યાદા છે. સાહિત્યિક વિકાસ, સાહિત્યપ્રકારો અને સાહિત્યપ્રયુક્તિઓનાં ઉદ્ભવ અને વિકાસની સમજ મેળવવા માટે મૌખિક સાહિત્યપરંપરાના અધ્યયનની ઉપેક્ષા ન જ થઈ શકે એવું રેને વેલેકે સ્વીકાર્યું જ છે. પરંતુ એ સાથે સ્પષ્ટ જણાવ્યું છે કે “ તુલનાત્મક સાહિત્ય ” એટલે કેવળ મૌખિક પરંપરાનું લોકસાહિત્ય અને તેનો અભ્યાસ, એવું ભાગ્યે જ આજે સ્વીકારી શકાય.

“તુલનાત્મક સાહિત્ય” દ્વારા સૂચવાતું ખીજું ક્ષેત્ર છે, એ કે એથી વધુ સાહિત્ય વચ્ચેના સંબંધોને લક્ષમાં લેતું અધ્યયન. સાહિત્યના પ્રકારો અને સ્વરૂપની Morphology નો અભ્યાસ એમાં વિષય બને. Brunetie’re ની ‘evolution des genres’ ની વિચારણાનો આ ક્ષેત્રમાં વિનિયોગ થયેલો છે. Brunetiere એ સાહિત્ય પ્રકારોને living organisms ગણ્યા, અને એ રીતે એણે તેમના જન્મવિકાસ અને હાસની કલ્પના કરી હતી. આ ક્ષેત્રમાં ફ્રેન્ચ તુલનાવાદીઓનો જુદો રીતે ફાગો છે આ જૂથનો અગ્રણી છે ફર્નાન્ડ બ્રાઉટેન સ્પર્ગર. તેમનું મુખપત્ર છે : ‘Revue de literature comparee’. ગટે, કાર્લપ્પલ, શીલર જેવા લેખકોની ફ્રાન્સ ઈંગ્લેન્ડમાં ફેવી પ્રતિષ્ઠા હતી, એ પ્રતિષ્ઠાનાં કારણો શાં વગેરે. જેવા પ્રશ્નો પર એમની દૃષ્ટિ રહેલી દેખાય છે. એ પરથી “તુલનાત્મક સાહિત્ય” ના અધ્યયનનું એક નવું સ્વરૂપ અને તેની પદ્ધતિનો ખ્યાલ મળે છે. આ પ્રકારના અધ્યયનની ઉપકારકતાની નોંધ લેતાં રેને વેલેકે કહ્યું છે કે સમગ્રતયા જોઈએ તો પશ્ચિમ યુરોપીય સાહિત્યો વચ્ચે રહેલી ધનિષ્ઠ એકતા ઠીક ઠીક રીતે ઉપસાવી આપે એવી સામગ્રી પૂરી પાડવામાં આવું અધ્યયનસ્વરૂપ ઉપકારક નીવડ્યું છે સાહિત્યના ‘foreign trade’ નું જ્ઞાન આનાથી સારું સુલભ થયું છે; પરંતુ આવા અધ્યયનને એની વિશિષ્ટ મુશ્કેલીઓ છે એમ કહીને રેને વેલેકે એની મર્યાદાઓ પણ ચીંધી છે. એમની દૃષ્ટિએ આ પ્રકારનું અધ્યયન કોઈ વિશિષ્ટ પદ્ધતિ ઉપસાવી શક્યું નથી. વળી આવાં અધ્યયનોમાં થતી સાહિત્યો વચ્ચેની તુલના જે સમસ્યાઓ સાથે કામ પાડે છે તે સ્થૂળ સ્વરૂપની જ કહી શકાય. આવાં અધ્યયનો પ્રત્યેક કલાકૃતિનાં પૃથક્કરણ અને મૂલ્યાંકન સુધી આપણને લઈ જઈ શકતાં નથી. એની, સ્વરૂપ અને પદ્ધતિની, મોટી મર્યાદા બને છે. કોઈ શકવર્તી કૃતિને લઈને તેના કેટલા અનુવાદો થયા, કયા કયા લેખકોએ એના અનુવાદો કર્યા, કૃતિનો પૂર્વ ઇતિહાસ શું આવી બાબતોનો જ અભ્યાસ આવાં અધ્યયનોમાં થતો હોઈએ કૃતિનાં બહિર્તરવોનો જ અભ્યાસ બની રહે છે. આધુનિક યુગમાં આ આવા પ્રકારની “તુલનાત્મક સાહિત્ય” અધ્યયનદૃષ્ટિનો હાસ થયો છે સ્થૂળ હકીકતો, આધારો અને અસરોરૂપે પ્રસ્તુત થતા અભ્યાસને સ્થાને હવે કંઈક વિશેષ કૃતિગત આંતરિક ઘટકોની સમાલોચના પર “તુલનાત્મક સાહિત્ય”નું અધ્યયન દૃષ્ટિ માંડે, એવી રેને વેલેકેની અપેક્ષા છે.

“તુલનાત્મક સાહિત્ય” સંજ્ઞા વળી એક ત્રીજો ખ્યાલ પણ સૂચવે છે. રેને વેલેકે આ ખ્યાલને રજૂ કરતાં કહે છે કે “તુલનાત્મક સાહિત્ય” એ

“World literature” “General” અથવા “Universal” સાહિત્ય સંજ્ઞાની સમાનાર્થી સંજ્ઞા હોવાનું સમજાય છે; પરંતુ ત્રણે સંજ્ઞાઓ વચ્ચે એક પ્રકારનું સૂચિત સમીકરણ રચવામાં કેટલીક મુશ્કેલીઓ રહેલી જ છે, એ વિશે પણ વેલેક સ્પષ્ટ છે. “World literature” સંજ્ઞાનો ખ્યાલ સ્પષ્ટ થાય એ હેતુથી આ સંજ્ઞા જર્મન કવિ ગટેના “Weltliteratur” શબ્દનો અનુવાદ છે, એ હકીકત પર ધ્યાન ખેંચ્યું છે. પરંતુ એ સાથે ધૂર્ત જ કહ્યું છે કે ન્યૂઝીલેન્ડથી આઈસલેન્ડ સુધીના પાંચે ખંડોના સાહિત્યના અભ્યાસની ભલામણ કરતો આ ખ્યાલ કદાચ અનાવશ્યક રીતે ભલકતાની છાપવાળો બની ગયો છે. World literature ના પ્રવર્તમાન અભ્યાસક્રમોના ઉપલક્ષમાં ટીકા કરતાં વેલેક, એથી, કહે છે કે પ્રસિદ્ધ લેખકોની કૃતિઓમાંથી કાપકૂપ કરીને તૈયાર કરેલા કેટલાક અંશે અભ્યાસક્રમ માટે રાખીને વિવેકશૂન્ય જ લાગે એવી જાણે ઉપલક્ષ વિશ્વનાગરિકતાવાદની ભાવનાને ઉત્તેજે છે અને ઉપરચોટિયું જ્ઞાન પૂરું પાડે છે. એ જ રીતે “general literature” સંજ્ઞા પણ “comparative literature” સંજ્ઞા સાથે વિશિષ્ટ રીતે વિરોધ સૂચવતી બની છે. “general literature” સંજ્ઞાનો ખ્યાલ Paul Valéryએ રાષ્ટ્રીયતાના સીમારા ઉલ્લંઘી જઈને વિસ્તરેલાં સાહિત્યિક આદોલનો અને પ્રયોગોની અભ્યાસપ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં જ સૂચવેલો છે. વ્યવહારમાં કયાં આદોલનો સામાન્ય સ્વરૂપનાં અને કયાં રાષ્ટ્રીય એ નક્કી કરવું ય મુશ્કેલ એ તરફ પણ રેને વેલેક ધ્યાન ખેંચે છે.

આમ “તુલનાત્મક સાહિત્ય” ની સંજ્ઞાને વળગેલા લિન્ન લિન્ન ખ્યાલોની સમીક્ષા કરીને રેને વેલેક અંતે “universal literature” નો ખ્યાલ પ્રસ્તુત કરે છે. એમની દૃષ્ટિએ “તુલનાત્મક સાહિત્ય” સંજ્ઞા દ્વારા “Universal literature” ના અધ્યયનનો ખ્યાલ સૂચવાય છે. આ ખ્યાલનું સ્વરૂપ સૂચવતાં એ કહે છે કે સાહિત્યનો એક સમગ્રતારૂપે ખ્યાલ કેળવાય અને ભાષાકીય ભેદોને ભૂલીને સાહિત્યના ઉદ્ભવ-વિકાસની એક રૂપરેખા આંકી શકાય, એવા એક Universal literary history ના ખ્યાલમાં આ અભ્યાસ પરિણમવો જોઈએ. અંગ્રેજી સાહિત્યના સંદર્ભમાં આ વિચારને સમજાવતાં એમણે કહ્યું છે કે યુરોપીય પરંપરાનો એક સામાન્ય ઇતિહાસ મેળવી શકાય, એ આવા “Comparative literature” ના અધ્યયનનો આશય હોવો જોઈએ. ગ્રીક અને રોમન સાહિત્યપરંપરાઓ, પશ્ચિમ મધ્યયુગીન જગત અને આધુનિક સાહિત્ય વચ્ચે નિઃશંકપણે એક પ્રકારનું સંબંધ-સૂત્ર

છે જ; એટલુ જ નહિ, યુરોપ, રશિયા, સંયુક્ત રાષ્ટ્રો અને દક્ષિણ અમેરિકાનાં સાહિત્યો વચ્ચે પણ રહેલી સૂક્ષ્મ એકતાને ઓળખવી એ જ આવી અધ્યયન-પ્રવૃત્તિનો હેતુ હોવો જોઈએ. આવા હેતુને સિદ્ધ કરવા માટે અભ્યાસીમાં ભાષાપ્રભુત્વ, વિશાળ દૃષ્ટિકોણ અને રાષ્ટ્રીય કે પ્રાન્તીયવાદના વળગણમાંથી મુક્તિની અપેક્ષા સહજ જ વેલેક રાખે છે. “તુલનાત્મક સાહિત્ય”નો આ પ્રકારનો ખ્યાલ રાષ્ટ્રીયતાનો વિરોધી નથી જ, બલકે આ અધ્યયનક્ષેત્ર તો રાષ્ટ્રીયતાને કઈ રીતે અભિવ્યક્તિ મળે છે, ભિન્ન ભિન્ન રાષ્ટ્રોનો આ અભિવ્યક્તિમાં કેવોકે ફાળો છે, એ સમસ્યાને સમજવાનું માથે લેવાનું સ્વીકારે છે, એવી સ્પષ્ટતા પણ એ કરે છે.

“તુલનાત્મક સાહિત્ય”ની ભૂતકાલીન અધ્યયન પદ્ધતિની સર્વાંગી સમીક્ષા કરતાં વેલેકે એક ચેતવણી* પણ ઉચ્ચારી છે કે આવા અધ્યયનક્ષેત્રમાં વિષય-વસ્તુ અને પદ્ધતિની ખાખતમાં કૃતક સીમાઓ રચવી, મૂળ આધારો અને અસરો વિશેના અભ્યાસો રજૂ કરી એક પ્રકારની યાંત્રિક વિભાવના ઊભી કરવી, આવા અભ્યાસમાં સાંસ્કૃતિક રાષ્ટ્રવાદને ચાલક બળ ગણવું-આવો પુરુષાર્થ ભલે ગમે તેટલો ઉમદા લાગે, છતાં સાહિત્ય-અધ્યયનને નિસ્ખત છે એ જોતાં આ પરિસ્થિતિ આ ક્ષેત્રમાં લાંબા કાળથી પ્રવર્તતી કટોકટીના ચિહ્નરૂપ છે. અને તેથી જ આ ખાખતો અંગે સાહિત્યિક દૃષ્ટિ કેળવવા સમગ્રતયા પુનઃ અભિમુખ બનવાની ખેવનાએ પ્રગટ કરે છે.

* ‘The crisis of comparataive litereture’ એ શીર્ષક હેઠળના તેમના લેખમાં.

કાલપુરુષ ' વિશે

સુમન શાહ

‘ અધુના ’ અને ‘ પૂર્વાપર ’ પછીનો ભોળાભાઈનો ત્રીજો વિવેચનલેખ-સંચય છે ‘ કાલપુરુષ ’. ‘ કાલપુરુષ ’ માં, લેખકે જણાવ્યું છે તેમ, ‘ ભારતીય સાહિત્ય વિષેના લેખો ’ (૧) છે. આ લેખોને ‘ ભારતીય સાહિત્યની તુલનાત્મક ભૂમિકાની દિશામાં ’ જવાના પ્રયાસરૂપે વર્ણવાયા છે (મુખ્ય પૃષ્ઠ ૪) ‘ ભારતીય સાહિત્ય ’ અને ‘ તુલનાત્મક સાહિત્ય ’ નો ખેવડો સંદર્ભ ધરાવતો આ સંચય જોવા અમે સ્વાભાવિક રીતે જ તત્પર થઈ ઊઠ્યા. આગલા બે સંચયોમાં કૂટકળ લખાણોનો સંઘરો હતો; કશી વિવેચનાત્મક પદ્ધતિ, દાર્શનિકતા, વાદ, વિચાર, કે મત, અભિગમની કશી નહોતી પીઠિકાનો અભાવ હતો, ને તેથી એ વિશે બે શબ્દ પાડવાની અમને ક્યારેય ઇચ્છા થયેલી નહિ. પણ ભોળાભાઈ હિન્દી કરતાં બંગાળી સારું જાણે છે અને ભારતીય સાહિત્યમાં તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ કશુંક કરવાની ઠીક ઠીક સજ્જતા ધરાવે છે એવો અમને પાકો વહેમ હતો. અમારા અમદાવાદ નિવાસ દરમ્યાન એ વહેમ વિસ્તર્યો હતો—કે ભોળાભાઈ ભારતની ધણી ભાષાઓ જાણે છે, ઘણા રસિકજન છે, વગેરે પ્રકારના રઘુવીર ચૌધરીના એમને વિશેના પરિચયો સાંભળી સાંભળીને. એટલે અમે બધાં કામ પડતાં મૂકીને ‘ કાલપુરુષ ’ ની સમુખ થયા. દરમ્યાનમાં અમને અમારું એક ધીનું લખાણ પણ યાદ આવી ગયું. અને તે ભોળાભાઈ વડે બંગાળીમાંથી થયેલા ‘ સ્વર્ગ નીચેર માનુષ ’ ના અનુવાદ અંગેનું, અમારું ‘ પરબ ’ (એપ્રિલ ૧૯૭૮) માંનું વિવેચનાત્મક લખાણ. સારે અમારો ઉક્ત વહેમ જરા ડગી ગયેલો તે પણ યાદ આવ્યું, ત્યારે અમને બંગાળીનો આ વાચા હિન્દી અનુવાદ તો નથી ને એવો નવો વહેમ જન્મેલો તે પણ યાદ આવ્યું. અને અમે ‘ કાલપુરુષ ’ ને તપાસતા ગયા, પલટાવી પલટાવીને જોતા ગયા.

*કાલપુરુષ : ભોળાભાઈ પટેલ : ભારતીય સાહિત્ય વિષયક વિવેચનાત્મક લેખો.
ડિસેમ્બર, ૧૯૭૬ : મુખ્ય વિકેતા : આર આર શેઠની કંપની, અમદાવાદ-૧.

અમારો રસ મુખ્યત્વે ‘ભારતીય સાહિત્ય’ અને ‘તુલનાત્મક’ દષ્ટિને વિશે જાગેલો છે. તેથી સંચયના, ‘ચિંતનોર્મિ કવિ : ન્હાનાલાલ’ અને ‘નાટ્ય પુરુષ : ચન્દ્રવદન’ એ બે લેખો વાંચ્યા પછી પણ એ વિશે કશું કહેવાતું હાલ પૂરતું અમે મુલતવી રાખીએ છીએ. બીજા બે લેખો, ‘સંસ્કૃતિનાં પચીસ વર્ષ’ તથા ‘ઑડિયા કથાકાર ગોપીનાથ મહાન્તી’ ને સ્વયં લેખકે જ ‘પ્રાસંગિક’ કહ્યા છે (૬), એટલે એ બે લેખો અહીં શા સારુ જોડ્યા છે એટલો પ્રશ્ન કરીને એ વિશે પણ અમે બીજું કશું પૂછવાતું મુલતવી રાખીએ છીએ. બાકીના ૧૫ લેખોમાંથી ૪ લેખો હિન્દી સાહિત્યને વિશેના છે, ૩ લેખો બંગાળી સાહિત્યને વિશેના છે, બીજા ૨ લેખો શરદાબાણુની નવલોને વિશેના છે, પણ તેના મૂળ આધારો ગુજરાતી-અનુવાદો નથી કે કેમ તે જાણી શકાતું નથી. બીજા ૧ લેખ બંગાળી ‘લૌહકપાટ’ ને વિશે છે, ને તેના આધાર તેના ગુજરાતી અનુવાદ છે, છતાં અમે એ ત્રણેયને બંગાળી સાહિત્યને વિશેના જ ગણી લઈએ છીએ; ઉપરાન્ત ૧ લેખ અહીં મલયાલી ‘ચેમ્બીન’ વિશેનો છે, તેના આધારો તેના હિન્દી, અંગ્રેજી અનુવાદો અને તેનું ફિલ્મીકરણ છે એમ જાણી શકાય છે, પણ એમ નથી જાણી શકાતું કે મોળાભાઈને મલયાલી આવડે છે કે કેમ; એ જ રીતે બીજા ૧ લેખ અસમિયા સાહિત્યને વિશેનો છે, આપેલાં અવતરણો પરથી જાણી શકાય છે કે એ ભાષા લેખકને આવડે છે; બાકીના ૨ લેખો કાલિદાસમાંથી લીધેલા અંશો વિશેના, એટલે કે સંસ્કૃત સાહિત્યને વિશેના, છે; બ્યારે છેલ્લો લેખ ‘તુલનાત્મક ભારતીય સાહિત્ય’ શીર્ષક હેઠળ અમારા ઉક્ત રસની તીવ્રતા વધારનારો સિદ્ધાન્ત-વિષયક લેખ છે. આ પરથી ફલિત એટલું જ થાય છે કે મોળાભાઈએ મુખ્યત્વે બંગાળી અને હિન્દી સાહિત્યને આધારે જ ‘ભારતીય સાહિત્ય’ જેવી વ્યાપક સંજ્ઞા અહીં ચીપકાવી છે—તમિળ, કન્નડ, ગુર્જ. સિન્ધી અને મરાઠી જેવી સમૃદ્ધ સાહિત્ય-ભૂમિઓથી તેઓ અજાત છે; અરે, અંગ્રેજીમાં લખાતા ભારતીય સાહિત્ય વિશે તો તેમણે એક હરફ પણ ઉચ્ચાર્યો નથી। આપણે એમ ગણી લેવું કે એ ભાષાઓ તેઓ હજી તેના સાહિત્યને વિશે લખવા જેટલી જાણતા નથી, અને છતાં ‘કાલાપુરુષ’ ને તેઓ ‘ભારતીય સાહિત્ય’ ને વિશેના તથા ‘તુલનાત્મક ભૂમિકાની દિશા’ ના લેખોનો સંચય કહે છે તે તેમનું ભોળપણ છે.

જો કે ‘નિવેદન’ માં તેઓ પુસ્તકના આવા કંઈક વિષયનિર્દેશથી નથી અટક્યા, પણ એ અગે બે દાવા આગળ કર્યા છે, આ રહ્યા તેમના શબ્દો :

“‘કાલપુરુષ’ માં ભારતીય સાહિત્ય વિષેની એક અભિજ્ઞતા ગુજરાતી વાચક વર્ગમાં કેળવવાનો પ્રયાસ છે” અને બીજો દાવો નમ્રતાપૂર્વક આમ ઉમેર્યો

છે, 'અલખત, તુલનાત્મક વિધિએ પ્રમાણી જોવાની આ પૂર્વભૂમિકા છે, કેમ કે અહીં કૃતિઓ અને કર્તાઓનું સ્વતંત્રપણે મૂલ્યાંકન છે.' (૭)

હમણાં જ કહ્યું તેમ, મુખ્યત્વે એ ભાષાની જાણકારીને આધારે તેઓ આપણામાં ભારતીય સાહિત્યની 'અભિજ્ઞતા' 'કેળવવા' નીકળ્યા છે તે તૈયારી 'તુલનાત્મક સાહિત્ય' ની કરી રહ્યા છે. એ બધું જરા વિગતે જોઈ વળીએ, જરા તપાસી લઈએ કે અભિજ્ઞતા કેળવવા આવનારની સજ્જતા કેટલી છે, અભિજ્ઞતા કેટલી છે, એ પૂર્વભૂમિકા કેવી છે

અમને તૂર્ત જ પ્રશ્નો થયા : આ કયા સમયનું ભારતીય સાહિત્ય છે ? સાહિત્યની 'ભારતીયતા' તે શું ? અહીં લીધેલી કૃતિઓ જે તે ભાષાના સાહિત્યની પ્રતિનિધિ સ્વરૂપ કૃતિઓ છે ? પ્રતિનિધિત્વનો નિર્ણય આપનારાં કયાં પરિબળો ધ્યાનમાં લેવાયાં છે ? એ પરિબળો સાહિત્યિક છે ? એ નિર્ણાયક તરવો કલાત્મકતાની ભૂમિકાનાં છે ? જેમ કે, દા. ત , 'લૌહકપાટ' બંગાળી સાહિત્યની પ્રતિનિધિ સ્વરૂપ 'નવલકથા' છે ? કયા ગાળાની ? લેખમાં કયાંય 'લૌહકપાટ' ની પ્રકાશનસાલ આપી નથી, લેખની ૧૯૬૫ એમ આપી છે ! આ રચના એની સેન્ટીમેન્ટાલિસ્ટ અને સેન્સેશનાલિસ્ટ વિલક્ષણતાઓને કારણે અનુવાદ કરવા જેવી ભલે હોય, પણ બંગાળી અને ભારતીય સાહિત્યના સંદર્ભમાં એનું શું મૂલ્ય છે ? તમે તુલનાઓમાં હાલ ન ઊતરો, કેમ કે અહીં તો એની માત્ર 'પૂર્વભૂમિકા' જ છે, પણ બંગાળીની એ પ્રતિનિધિ સ્વરૂપ રચના તો હોવી જોઈએ કે નહિ ? 'લૌહકપાટ' તો લાગણીભીતું અને સનસનાટી ભર્યું, ડોક્યુમેન્ટેશન અને રિપોર્તાજની શૈલીનું, કેસ હિસ્ટરીઝ રજૂ કરતું, નર્ચુ' ચટાકેદાર સંભારિયું છે. લેખક કહી શકે કે આ કોઈ એક ગાળાનું સાહિત્ય નથી, એમાં તો કાલિદાસ અને તુલસીદાસ જેવા પ્રશિષ્ટ કવિઓની પણ વાત છે, અણેયજી અને સુભાષ મુખોપાધ્યાય જેવા આધુનિકા અને સમકાલીનો પણ અહીં ચર્ચાયા છે, એટલે કે 'ભારતીય સાહિત્ય' અહીં એક કાલનિરપેક્ષ, શિથિલ, માત્ર દેખાડો કરવા જોડવામાં આવેલી સ્થૂળ ભૌગોલિક સંજ્ઞા છે. આ લેખોમાં સાહિત્યપ્રકારને વિશેનું પણ કશું સાતત્ય નથી. ૧૫ માંથી ૮ લેખો કવિતા વિશેના (કવિતામાં પણ પ્રકારો આજે તો કેટલા સ્પષ્ટ ઊપસી આવેલા છે ?), ૫ લેખો નવલકથા વિશેના અને ૧ લેખ નાટક વિશેના છે. લેખક કહી શકે કે અહીં કર્તાઓની જેમ કૃતિઓનું પણ વૈવિધ્ય છે. બરાબર છે, પણ અમને ખરેખર ખબર છે કે વૈવિધ્ય હમેશાં ગુણવાચી નથી હોતું, અધાધૂધી અને સગવડિયા પ્રકારની વેતરણોનું પરિણામ પણ હોય છે. આ એવું વૈવિધ્ય નથી કે તમે 'ભારતીય સાહિત્ય' વિશે કશા નહર પ્રતિપાદન પર આવી શકો, કશાંક ચોક્કસ વિધાનો કરી શકો.

આ તમામ લેખો કશી છત્રવાળી ઐતિહાસિક-પીઠિકા વિહોણા છે. એમાં ‘ભારતીયતા’ નામના વિશેષનું આકલન નથી. એમાં જે તે ભાષાસાહિત્યના ઐતિહાસિક ‘વાતાવરણ’ ને પ્રતીત કરાવું નથી, એવા કશા વાતાવરણનો લેખ-પસંદગીમાં લાભ લખ્યો નથી. પરિણામે અજેય છ પણ ‘નથી કવિતા’ શીર્ષક હેઠળ છે, અને શમશેર પણ. આવાં કાંઈ પણ તારતમ્યો પર આવવા માટે ભદ્રા વાચકને અહીં કશી મદદ મળતી નથી. લખાવટ પણ પદ્ધતિવિહોણી અને સ્વૈર છે : જે તે કૃતિ-કર્તા અંગે લેખ-અંતે આવશ્યક પાદટીપો, સૂચિઓ આપતી ઘટે. પોતે વપરાશમાં લીધેલા સોર્સિઝના નિર્દેશો કરવા જોઈએ, કૃતિ કે કર્તા વિશે વધુ વાચન કરાવનારી યાદી આપીને લેખકે અનિવાર્ય વિગતોની એક પ્રકારની શ્રદ્ધેયતાનું અને અધિકૃતતાનું વાતાવરણ ઊભું કરવું ઘટે. પણ અહીં તો અમારે માત્ર લેખકની આવી ભાંગીતૂટી લખાવટનો જ આશરો લેવો પડ્યો અને અમે ‘ભારતીય સાહિત્ય’ માંની ‘ભારતીયતા’ ની શોધ અર્થે લેખલેખમાં આ પ્રમાણે આધડ્યા :

સૌ પ્રથમ અમે નવલકથાઓને વિશેનાં લખાણોની વાત કરીશું : આ લેખોમાં માહિતીની ઉપલક્ષતા દર્શાવતી વિગતોની, શરૂમાં પ્રસ્તાવના હોય છે, ત્યારબાદ નવલકથાઓની વાર્તાનો સાર આપનારો જે તે લેખનો લાંબો લાંબો પટ વાચકે કાપવાનો હોય છે, પછી થોડાં અર્થઘટનો, ને કવચિત્, કિંચિત્ ભાષાની વાત. જે તે ભાષાની નવલકથામાં તેનું ભાષાજળ સર્જનાત્મકતાની ભૂમિકાએ કેવો તો વિશેષ સાધી શક્યું અને કૃતિ તે ભાષામાં કેવી તો વિશિષ્ટ કલાકૃતિ બની રહી તે જાણવામાં અમને સ્વાભાવિક જ રસ હતો. પણ એમના આ લેખોની ઉક્ત વ્યવસ્થામાં અમારે નિરાશ જ થવું પડ્યું. અમે મન મનાવ્યું, કે આ મુદ્દો નવલ જેવા પ્રસ્તારી પ્રકારમાં ચર્ચવાનું અસંભવ નહિ, તો ચાલો, ‘અગવડભર્યું’ તો જરૂર છે, ને લેખક, કવિતામાં ચર્ચી બતાવશે, કૃતિને કલાકૃતિ બનાવનારા ભાષાપરક વિશેષની આ વાત આ સંદર્ભમાં એટલા માટે મહત્ત્વની છે કે વાચકને એવા વિશેષની પતીજ પડતાં, તે મનોમન પોતાના ભાષા-સાહિત્યમાંના એવા જ વિશેષ સાથે એની તુલના કરી લે અને તારતમ્યો પર આવી શકે. ભારતીય તુલનાત્મક સાહિત્યને વિશેની આવી કશી અપ્રત્યક્ષ સ્વરૂપની મદદ પણ આ લેખો આપી શકતા નથી અહીં એવું ફક્ત થતું જોઈ શકાશે કે કૃતિની એક કલામીમાંસાપરક મુલવણી વિના તમે તુલનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્યમાં પ્રવેશી શકતા જ નથી. સાહિત્યકૃતિને ‘ભારતીય’ કહેતી, ને પછી તેની કશીક એવી જ ભારતીય કૃતિ સાથે તુલના માંડવી એમાં ભેદો તો ઘણા મળે, પણ સરખાવવા જેવું સામ્ય શું છે તે અનેકશઃ નિર્ણાયક બનતું હોય છે. એ સામ્ય

તે બંનેને કલાપરક ઉપયય, ને એમની તુલનાની સમાન ભૂમિકા તે તે કલામીમાંસાની જ ભૂમિકા. બાકી જે કૃતિને સરખાવી જોવાને શ્રમ ફાગટ નીવડે. તુલનાત્મક અધ્યયનની 'પૂર્વભૂમિકા'માં આ લેખક પાસે આવી કોર્ફ દષ્ટિ નથી, કૃતિઓને તેમણે કલામીમાંસાની ભૂમિકાએ પણ જવલ્લે જ તપાસી છે, તો 'ભારતીયતા'ની શોધ પણ તેઓ ભાગ્યે જ કરી શક્યા છે જેમકે :

“ગૃહદાહ : અચલાથી અ-ચલા” લેખ ૧૯૭૬ માં લખાયો હોવા છતાં, ૧૮ પાનના એ લેખમાં લેખકે ૧૬ જેટલાં પાનમાં નર્ચો કથાસાર આપવાનું વૈતરું કર્યું છે. ‘ગૃહદાહ’થી કયો ગુજરાતી વાચક અનભિસ છે? તે વાડુ મોટે ઉપાડે લેખકે આ સાર આગેને મૂળ કૃતિને વરવી બનાવી આપી? શરદબાણુની રચનાનું આજે ઔચિત્ય શું એ પ્રશ્નમાં ન પડીએ, એમને શક્તિશાળી બંગાળી નવલકથાકાર ગણીને ચાલીએ, પણ ત્યારે, સહેજે ય અપેક્ષા રહે કે લેખક એમની સર્જકતા વિશે કંઈક કહેશે. ભારતીયતાના સંદર્ભમાં શરદબાણુની રાષ્ટ્રીય પુનર્જાગરણના ગાળાની એ કથાસૃષ્ટિ વિશે ધણું ધણું અધ્યયન થઈ શકે એ પણ એટલું જ સાચું છે. શરદબાણુમાં જે પ્રકારે ‘સામાજિક વાસ્તવ’નું એક ભાતીગળ ‘લિરિસિઝમ’ છલકાય છે તેમાં એમની સિદ્ધિઓ અને મર્યાદાઓ જોવાને ધણું કારણો પડેલાં છે. મહિમ-અચલા-સુરેશની આ કથા સમાજસમાન્તર ફેટલી છે ને સર્જકતાને સાડુ એ સોશયલ રટ્ટકચરને એના લેખક ફેટલું તોડી શક્યા છે? આ અને આવા પ્રશ્નોમાં શરદબાણુ વડે ‘ભારતીયતા’ને અપાયેલું પરિભાણ હાથ આવે. બરાબર અણીના વખતે, અચલા-સુરેશના સાયુજ્યની અણીના વખતે, નવલમાં વારંવારની થતી મહિમની ઉપરિચિતિને આપણા લેખક બાણીપ્રમાણી શક્યા નથી. એ કૃતકતા છ કે કેમ તે કહી શક્યા નથી, ને એ બધી ક્ષણોત્ત્વ મહિમનું ‘એલિયેનેશન’ એમને અવગત થયું જ નથી. એ તો બસ કથાને કિનારે કિનારે, એમની ટેવ મુજબ, પ્રવાસની મરતી અનુભવતા રહ્યા છે. આવું નિષ્કળ વ્યાખ્યાન લોકભારતી સંજોગમાં અપાયેલું સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી વ્યાખ્યાન છે એવી પાદટીપ લેખાંતે છે ખરી! અમને પ્રશ્ન થયો કે આવું વ્યાખ્યાન આપનારથી તો આપી શકાયું પણ સાંભળનારથી સાંભળી શકાયું હશે શી રીતે? ‘શ્રીકાન્ત’ લેખ પણ માણસા કોલેજમાં અપાયેલું ગુજરાત યુનિવર્સિટી વ્યાખ્યાન છે। ત્રણેક પાન બાદ કરતાં ૧૪-૧૫ પાનના લેખમાં પણ ‘શ્રીકાન્ત’ના ટૂંકસાર સિવાય કંઈ નથી, એક ‘પિકારેસ્ક નોવેલ’ તરીકેની શક્ય તેટલી બધી જ ક્ષમતાઓને ખરચી બાણુનાર શરદબાણુની આ રચનાને સોશયલ અને મેટાફિઝિકલ ક્રિટિસિઝમની ભૂમિકાએ તપાસવામાં ન આવે, ત્યાં લગી ભાગ્યે જ એમાંથી ‘ભારતીયતા’ સંદર્ભે કશું અંકે કરી શકાય. તમે લેખક પાસે

એવી અપેક્ષા સેની શકે જ નહિ, તેઓ તો બધા 'વાર્તા' કહે છે, કંટાળ્યા વિના. ૧૯૭૬ ની એક જ સાલમાં આ બે લેખ લખાયા હોય, ને એકમાં નામ 'શરદ્યંદ્ર' બીજામાં 'શરતચંદ્ર' થઈ જાય, તે કેવું? અમને વળી કશોક નવો વહેમ પડવા જાય છે...

'શ્રીકાન્ત' અને 'ગૃહદાહ'ને વિશેનાં લખાણો યુનિવર્સિટી-વ્યાખ્યાનો છે એની લેખકે જાહેરાત કરી છે, પણ એમાં ઉપયોગ મૂળ બંગાળી કૃતિઓનો કરેલો કે અનુવાદોનો તે કહ્યું નથી. મૂળનાં અવતરણો ગુજરાતીમાં છે. પરિણામે અહીં નવલકથાકારની ભાષા વિશે, સર્જક ભાષા વિશે, કશું જાણી શકાશે નહિ. ઉપર કહ્યું તેમ, એવા કશા વિશેષો ઉપસાવવાને વિશે લેખક લગીરેય હાલ્યા નથી. એઓ તો સારગ્રાહી રહ્યા છે, એમની પરિભાષા (જે દરિદ્રતાવાળી છે, તેની વાત આગળ આવશે) કલાત્મકતાનું માપ-પ્રમાણ આપનારી નહિ, પણ કન્ટેન્ટનો હિસાબ આપનારી છે. 'યહ પથ બંધુ થા' માં સાર આપ્યા પછી લેખક અર્થઘટનમાં ઊતર્યા છે. નવલકથા નજીકના ઇતિહાસની સરખામણીએ, અલબત્ત, એવી પાર્શ્વભૂમાં, 'અસફળ સામાન્ય જન' ની, અદના આદમીની, નવલકથા બનવા તાકે છે. શ્રીધર એવો અદનો આદમી છે, ને એવા ધ્યેયની દિશામાં નવલકારને ઠીક ઠીક સફળતા મળી છે. પણ આપણા લેખક એવો ખુલાસો આપે છે કે 'શ્રીધરની નિષ્ફળતાઓ તેની સાધારણતા કરતાં યે તેની અસાધારણતાને કારણે વિશેષ છે.' અહીં સાધારણતા-અસાધારણતાની લેખકની શી વ્યાખ્યા હશે એવો પ્રશ્ન અમને થયો. પણ પછી તૂર્તજ અમને આ વિધાન વાંચવા મળ્યું : 'શ્રીધર સંવેદનશીલ છે એ વાત ખરી, પણ તે આત્મચિકિત્સક પણ છે. એ પોતાની જાતનું પૃથક્કરણ કરી શકે છે એ ઓછી અસાધારણતા છે?' (૭૭). સંવિત્તિની અતિ માત્રા અને અસાધારણતાની આ ભેળસેળ માટે આપણે લેખકને દોસ્તોએન્સ્કીની સૃષ્ટિનું અધ્યયન કરવાનું સૂચવી શકીએ. શ્રીધરને નવલકથામાં ઉત્તરોત્તર 'ફેલોઅર' જેવો, શોષિત, શાસિત અને નિશ્ચિહ થતો દર્શાવાયો છે એની લેખકને જાણ છે, ને છતાં, એની એક માત્ર આત્મ-પૃથક્કરણ-વૃત્તિને કારણે જ એને 'અસાધારણ' કહી દેવાય? લેખક એને હજુ વધુ સાધારણને રૂપે જેવો ચાહે છે? બહુ કહેવાય! આ જ રાહે, લેખકને સરોનું પાત્ર સાધારણતામાંથી ખસી જતું લાગ્યું છે.—'એના જીવનની કરુણતા એ વાચકની સહાનુભૂતિના તારને તોડી નાખે એટલી તંગ રીતે ખેંચતી હોય એમ લાગે છે.' (૭૮). કોઈ પણ કૃતિમાં પાત્ર આવું કંઈ વાચક-સંદર્ભે કહે છે? કરુણતાનું નિરૂપણ ગાઢ બનતું હોય, તો સહાનુભૂતિનો તાર તૂટી જાય? એ સહાનુભૂતિનું સ્વરૂપ શું છે? અમે લેખકના આવા આવા દોષના પારિભાષિક ચક્કરમાં સ.એ જ ફસાઈ ગયા હતા!

આ નવલકથાના વિશાળ ફલકની સામે લેખકે શિથિલતાને એક જાણીતો પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો છે. પૃષ્ઠ ૭૬ ઉપર ‘કથ્યરીતિ’ અને ‘કથનરીતિ’ ને એક જ અર્થમાં વાપર્યાં છે, ને પૃષ્ઠ ૭૨ ઉપર પાછો ‘કથનશૈલી’ શબ્દ તો પ્રયોજ્યો હતો ! આ શિથિલતાના માર્યા અમે લેખકનું વક્તવ્ય બરાબર પામી શકતા નહોતા, છતાં સંદર્ભથી બધું સમજી લીધું. અહીં એમણે નરેશ મહેતાની ભાષા વિશે પણ કિંચિત્ વાત કરી છે, પણ તે કેવી ?—પાત્રો મરાઠી, બંગાળી, પારસી ગુજરાતી બોલે છે જેવી વીગત આપી છે. તો ‘નરેશની ભાષા એમની કવિતામાં અને આ નવલકથામાં ધ્યાન ખેંચ્યા સિવાય રહેશે નહિ’ (૮૦)—જેવું સપાટ, નિરાધાર વિધન કરીને પતાવી દીધું છે ! જે ભાષા વિશે કશું નોંધપાત્ર કહેવાનું ન હોય, તો આવી ‘ફેશન’ માં ઝંપલાવવાનું શું કારણ ? નવલકથાકારને તડકો, વાદળ અને પાણી સાથે બહુ માયા છે, ને ‘પાણીની વિવિધ રમણીયતાઓનું આલેખન’ (૮૦) ધ્યાન ખેંચનારું રહ્યું છે—એમ કહેવાનો શો અર્થ છે ? એ આલેખનોતું ફક્ત દર્શાવવું જોઈએ, બાકી શબ્દની દુનિયામાં પેઢલા માને તડકાફડકાની માયા નથી હોતી વાડુ ? આવાં વિધાનોથી ફકરા ભરવાના ? સર્જકે ‘ધ્યાન’ ખેંચનારું કર્યું કયું હોય, તો ધ્યાન કેવું ખેંચાયું, પાણીમાં શું આવ્યું વગેરે કોણ જાણાવે ?

‘એમીન’ વિશેનું લખાણ પણ આવું ઉપલક છે. તક્ષીમાં લેખકને ‘માર્કસવાદી દૃષ્ટિકોણ’ રખાઈપણે દેખાઈ આવતો લાગે છે. (૧૨૪). આ સંદર્ભે તેમણે તક્ષીની અન્ય નવલોના ઉલ્લેખ કર્યા છે. ‘ભારતીયતા’ ના સમ્બન્ધમાં એ સ્પષ્ટિના ‘સામાજિક વાસ્તવ’ ને જ્યોર્જ લુકાસ જેવાની મૂલ્યવાન દૃષ્ટિને પ્રકાશ અર્પી ધણું અખયન થઈ શક્યું હોત. પણ લેખકે ‘એમીન’ પસંદ કરી—જેને તેઓ ‘શુદ્ધ પ્રેમકથા’ કહે છે (૧૨૪). આ અંગે તક્ષી ત્યાંના સમીક્ષકોને ‘પ્રતિક્રિયાવાદી’ લાગ્યા છે એવું લેખક જાણે છે અને તક્ષીના માર્કસવાદી દૃષ્ટિકોણથી પણ વાકેફ છે, તો લેખકમાં, તક્ષીને એવા પ્રતિક્રિયાવાદી ઠરાવતી એ સમીક્ષાની વિગતો કેમ નથી આપી ? ને એનાં રદિયો કેમ નથી આપે ? પણ લેખકને એવા તાત્ત્વિક વિવાદમાં રસ નથી, તેઓ તો કેરળના સાહિત્યકારોની ગુજરાતની ઔપચારિક મુલાકાત વખતે પોતે તક્ષીને મળેલા, પોતે કેટલી વાર રચના વાંચી છે, કેટલી વાર એની ફિલ્મ જોઈ છે, જેવી ગિત-જરૂરી વિગતોથી લેખ-પ્રસ્તાવનાને ભરે છે. પછી આપે છે સાર, બાળકોને વાર્તા કહેતા હોય તેવી સરળતાથી. કૃતિની સૂક્ષ્મ સંકુલતાઓ એમાં ક્યાંયે ગળાઈ ગઈ ! અહીં લેખકને વાસ્તવિકતા અને કલાની વાસ્તવિકતા વચ્ચેનું વ્યવર્તન બહુ કરવામાં મુશ્કેલી પડી છે સ્ત્રીઓનાં શીલ અને દરિયા-ખેડુઓની

સલામતીની સમ્બન્ધ ભૂમિકા સ્થાપી આપતી રચનામાંની મિથને લેખકે ‘મોટિક્’ જેવી સંજ્ઞા આપી છે ! નૃવંશવિધાના સહારે વિસ્તરતા આજના સોશયલ અને ટ્રુક્યરલ ક્રિટિસિઝમમાં આવાં મિથિક તત્ત્વોનો કૃતિ-અનુલક્ષમાં ઝીણવટભર્યો અભ્યાસ કરાય છે ને એ રીતે જાતિવિશેષ અંગે ને એમ સભ્યતાઓ અંગેનાં શાસ્ત્રીય તારણો પર અચાય છે. ભારતીયતાના વિષયમાં આવી કશીક દષ્ટિ લાંગી ઉપકારક નીવડે. પણ લેખકે તક્ષીના વિષયમાં આવા કોઈ પણ અભિગમને જરૂરી નથી લેખ્યો— નથી માર્કસવાદી સાહિત્યને મૂલવતો અભિગમ અપનાવ્યો કે નથી ‘એમીન’ ને ઉક્ત અભિગમથી ઉકેલી આપતો કોઈ રસ્તો લીધો. તેઓ તો છાપગ્રાહી, કન્ટેન્ટલક્ષી ઉદ્દગારોથી જ ચલાવી લેતાં જણાયા છે, જેમ કે : ‘અહીં પલનીનો આત્મવિશ્વાસ, તેની દૃષ્ટ તેજસ્વિતા કેવાં તો નવલકથાકારે ઉપસાવ્યાં છે !’ (૧૨૭), ‘તેથી આ કથાને એની વાસ્તવિકતાની ભૂમિકા પરથી તપાસવામાં કદાચ અન્યાય થાય’ પછી ઉમેરે છે, ‘પણ અહીં બીજી જાતની વાસ્તવિકતા તો છે જ’ (૧૨૯). વાસ્તવિકતાની આ બીજી જાત અને પહેલી જાતનું સ્વરૂપ હાથ આવે તે પહેલાં તો લેખને આટોપી લેવાયો છે !

લેખમાં ‘રોમાટિકતા’ જેવો અસહ્ય પ્રયોગ છે, (૧૩૦). ‘વાર્તાનું માળખું કલ્પિત હોય તો પણ તેની સંઘટના આવી પ્રાચીન કોઈ ‘ટેલ્લિ’ ની છે’ જેવું એ જ ખાન પર સંઘટના-તપાસમાં નહિ ઊતરવાની દાનતવાળું વિધાન છે— કેમ કે લેખકે ‘મોટિક્’ અને ‘ટેલ્લિ’ ની ગરબડ તો કરી જ છે, ને ‘સંઘટના’ જેવી સંજ્ઞા સાથે એ ગરબડને માત્ર જોડીને શુંચવાડો વધુ વધારી મૂક્યો છે. ‘બિજળા પડછાયા, કાળી ભોંય’ લેખમાં ઉક્ત પ્રકારનાં અને છાપગ્રાહી વિધાનો છે, તો ‘સુસભ્ય’, ‘રાજ્યદારી કેદીઓ’ અને ‘ભાવાળુત’ જેવા અપ્રયોગો પણ છે. ‘બંગાળી લેખકો તેમના પાઠકોને અશ્રુપાત કરાવવામાં આગળ છે’ જેવું ભયંકર વિધાન કરીને (૧૧૯) લેખકે પછી આ જાતની અંગતતાનો મારો ચલાવ્યો છે : ‘અને બહાર મુન્શીની વાત સાંભળીને આંચ ખડાં ધઈ જાય.’ (૧૨૦); ‘...મિનતિ સેનની સજ્જલ કથા (ક્યાંનું જા?) આપણી પાંપણને પણ બીની બનાવી દે છે.’ (૧૨૦); ‘મલ્લિકાનું જ તો સાવ અદ્ભુત છે.’ (૧૨૦) (આ ‘અદ્ભુત’ શબ્દનું લેખકને વળગે છે, ને જ્યાં ત્યાં કશું ન સૂઝે ત્યારે વાપરે છે, જુઓ ૮૪, ૮૨, ૬૭, ૭૩, ૮૮, વગેરે); ‘લૌહકપાટ’ માં આવતાં પાત્રો...અનેક દિવસો સુધી...ચિતમાંથી ખસતાં નથી, આમ ‘લૌહકપાટ’ ના આખા પ્રયોગની એરથે વેલ્યુ દર્શાવી આપવામાં લેખકને કશી જ સફળતા મળી નથી, એ એનાથી પાર્થ ગયા છે.

લેખના પ્રારંભે સામગ્રીના રૂપાન્તરનો મુદ્દો ઉઠાવ્યા પછી વિસરી જ ગયા, ને ટેવવશ બંધી સામગ્રીને જ આવાં ઉદ્ગારો વડે કહી ગયા !

ક્યારેક લેખક હિન્દી અને અંગ્રેજી શબ્દો વાપરી એસે છે. અંગ્રેજીની વાત કરીએ. જેમ કે, ‘સરોવુ’ ચરિત્ર નવલકથા વાંચ્યા પછી અનેક દિવસો સુધી હોન્ટ કર્યા કરે છે’ (૭૮) માં ‘હોન્ટ’ નો પ્રયોગ વરવો લાગે છે. પણ બ્યાં અંગ્રેજી ટાઇટલ જ વાપરવું અનિવાર્ય કહેવાય, ત્યાં આવું ગુજરાતી ટાઇટલું કરે છે : “અહીં હેમિંગવેની કથા ‘બૂલ્ડો અને દરિયાપીર’ નું અનાયાસે સ્મરણ થઈ જાય છે.” (૧૨૮) ક્યો શાણો ગુજરાતી વાચક ‘બોલ્ડો મેન એન્ડ ધ સી’ ના અનુવાદને આવા શીર્ષક હેઠળ વાંચવા રાજી થશે ? આ કંઈ જાતનું ગુજરાતીકરણ છે ? કયા વર્ગ માટે છે ? ‘પ્રવણ’ શબ્દથી લેખક ખૂબ ખુશ હોય એમ જણાય છે, એટલે ‘આવેગપ્રવણ’ (૮૨) તો ઠીક, પણ ‘સંવેદનપ્રવણ’ (૧૦૨) જેવો કંઠગો પ્રયોગ મળે છે, ને કલ્પનોને લેખક જ્યારે ‘રંગપ્રવણ’ (૬૭) કહે છે ત્યારે તો એની અવધિ આવી જાય છે. તથા ‘એલિયટની આસ્થા-શ્રદ્ધાપ્રવણ દષ્ટિ’ (૫૭) કહે છે ત્યારે નર્ચો ત્રાસ જન્મે છે. અમારાથી પરિભાષાની વાત લંબાઈ રહી છે તો પૂરી કરીએ. આવા ખીજ પણ કંઠગા પ્રયોગો અહીં ઠેરઠેર છે, જેમકે : ‘નિર્દોષ આકૃતિવિધાન’ (૮૧), ‘લાઘવી અભિવ્યક્તિ’ (૬૦), ‘ચરિત્ર વિશ્લેષણ’ (૮૧)-દરેકના જે તે સંદર્ભો તપાસવાથી કંઠગાપણાનું સમર્થન મળી રહેશે. આ જ રીતે, ‘તેમનાથી સંપાદિત થઈને’ (૫૦), ‘વાક્ષય પ્રમાણેની બોલચાલની ભાષા’ (૫૫), ‘ભાષિક સર્જનાત્મકતા’ (૬૩), ‘આદર્શીભૂત થયું છે’ (૭૮) જેવામાં લેખકની નરી અસાવધતા પ્રગટ થતી જણાશે. લેખકે અજ્ઞેયજનું ‘કિતની નાવોં મેં કિતની ખાર’ ૧૯૭૮ના વર્ષનો ૧૧નંબર પુરસ્કાર ‘જીતી જાય છે’ (૫૯) એમ લખ્યું છે ! જાણે જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કાર થોડાઓની રેસમાં હાર-જીતનો મામલો ન હોય ! ‘રોમાંટિકતા’ જેવા અશ્લેષ પ્રયોગો છે ‘મુખ્યતા’ (૬૭), ‘તાદાત્મ્યતા’ (૬૧) ને ‘માકસીય’ (૫૨) પરપરાગત વ્યાકરણવિદો તો આનો સ્વીકારે ચ ન કરે. આ આખી વાત લેખકની દરિ પરિભાષાને આવરી લેનારી અને એવાં ઓજારોથી થનારી બેબુનિયાદ પ્રાપ્તિ સૂચવે છે તે સમજાય તેવું છે. ‘કલ્પન’ના સમ્યન્ધ ચિત્ત અને જ્ઞાનેન્દ્રિયા સાથે છે, સંવિત્ સાથે છે એટલે એને ‘ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય’ (૬૭) કહીએ ત્યાં લગીખરાખર છે કદાચ, પણ લેખક એને ‘ઈન્દ્રિયધન’ (૭૨) કહે તો શું સમજવું ? અને અમને એમની આ બંધી પરિભાષાવિષયક અણસમજોનો એક સ્થળે તો યાદરતો પરચો થઈ ગયો ! પૃષ્ઠ ૬૧ ઉપર અજ્ઞેયજનની કવિતાની વાતમાં લેખક આ વિધાન જુઓ :

‘પણ આ સમયની રચનાઓમાં જે એ મુખ્ય કલ્પન, કહો કે પ્રતીક’, પછી કૌંસમાં લખે છે, ‘(કલ્પન વારે વારે વપરાઈને તો પ્રતીક બની જતું હોય છે) આવે છે.’ તે ક્યાં? તો કહે છે : ‘તે છે સાગર અને પર્વત’ સ્પષ્ટ છે કે કલ્પન અને પ્રતીક વચ્ચેનો વ્યાવર્તક ભેદ લેખક જાણતા જ નથી. અહીં સાગર અને પર્વતને અજ્ઞેયજીની એ કવિતાનાં એ મુખ્ય ‘કલ્પન’ ગણીને ચાલીએ, તો ગુજરાતી વિવેચને છેલ્લા એ દાયકામાં કલ્પન-પ્રતીકની જે એક સફળીન સમજ મહા પુરુષાર્થે ઊભી કરી છે તે ધૂળમાં જ મળી જાય. હવે કહો કે અમારી અજ્ઞેયજીને વિશેની અભિજ્ઞતા ભોળાભાઈ દ્વારા કેવી રીતે કેળવાય?

અમને વિશ્વાસ હતો કે કવિતા વિશેના તમામ લેખોમાં અજ્ઞેયજી પરનો લેખ એકદમ પ્રકાશક હશે, કેમકે અજ્ઞેયજી ઉપર શોધનિબંધ લખીને ભોળાભાઈ ડાકટર થયા છે. (હિન્દીમાં ‘ડાકટર’ નહિ, પણ ‘ડાકટર’ કહેવાતું પ્રચલિત છે) પણ અમે હતાશ થયા. અજ્ઞેયજી ‘કવિઓના કવિ’ કેવી રીતે છે તે જાણવામાં અમને રસ હતો. અમને એવી ચોક્કસ ખબર છે કે અજ્ઞેયજી આધુનિક ભારતીય સર્જકોમાંના એક બળવાન સર્જક છે. પણ અહીં તો લેખકે એ ‘આધુનિકતા’ કે જેમાં પ્રયોગવાદ, નથી કવિતા, તાર વગેરે સંપત્તિ કયાંય સમાઈ ગયાની ભાગ્યે જ કશી વાત કરી છે. અહીં પણ નવલોના સારની રીતે અજ્ઞેયજીના સંગ્રહોની રનિંગ કોમેન્ટ્રી સાંભળવા મળે છે. ને ખાસ તો એ કે લેખક અજ્ઞેયજીનો ‘આધુનિકતાલક્ષી’ વિશેષ ઉપસાવી આપવાને બદલે સમગ્ર લેખમાં સામગ્રી શોધતા રહ્યા છે. ‘સત્ય’, ‘મનુષ્ય માટેની જાડી પ્રીતિ’ ‘પ્રેમ અને પ્રકૃતિ’ ‘અધ્યાત્મની મુદ્રા’ ‘આધ્યત્મિક ઉદીપા’ જેવી બાબતોમાં, અજ્ઞેયજીની કાવ્યકલા અંગે ભાગ્યે જ કશું જાણવા મળે અજ્ઞેયજીની કવિતામાં ‘આધુનિકીકરણની પ્રક્રિયા’ છે એમ કહેનારા લેખક જ્યારે એમ નિર્ણય પર આવે કે ‘અંતતોગત્વા’ તેમના પરના પાશ્ચાત્ય પ્રભાવે ‘તેમની ભારતીયતાને જ ઉપસાવી છે’ (૧૩), તો એ કેવી રીતે બન્યું તે દર્શાવવું જોઈએ. આ જાતનાં નિરાધાર વિધાનોનો શાણગાર લેખોમાં જ્યાં ત્યાં જૂલતો હોય છે. અજ્ઞેયજીની ચર્ચામાં એલિયટ, ઉમાશંકર અને સુન્દરમને એક જ સપાટીએ ખડા કરી દેનાર (૫૮) લેખકને પૂછવાનું કે અંતર્મુખતાનાં ખીજ કયા સશક્ત કવિમાં નથી હોતાં? ને જો એમ જ છે તો આટલાં જ નામો કેમ? એ જ પ્રમાણે ૫૪ ૫૭ ઉપર, અજ્ઞેયજીને સ્વીન્ડનાથની જેમ યંત્રસંસ્કૃતિનો સ્વીકાર નહિ કરી શકનાર કહ્યા પછી આવું કહેવાનું શું કારણ છે, કે ‘કવિ માત્ર, એ કવિ હોવાને લીધે જ કદાચ એનો સ્વીકાર નહિ કરી શકતા હોય.’ (૫૭). પોતાના સમર્થનમાં લેખકે લોકો અને રિલ્કે તેમજ નિરંજન ભગતનો જૂમખાખાંધ નિર્દેશ આપ્યો છે. સાડું

થયું કે બોદલેરને 'માફ' કર્યાં! અમને પૂછવાનું મન થાય છે. બોળાભાઈને, કે બોદલેરને માફ કરનાર તમે તે કોણુ લશ્કા? આજે બોદલેર પછીના સંખ્યા-
બંધ કવિઓની કવિતા યંત્ર સભ્યતા અને નગર સભ્યતાનો સ્વીકાર કરીને પણ,
રાગ પ્રગટાવીને પણ, યુગચેતનાને ઉપસાવી ચૂકી છે તે તમે જાણો છો?
આધુનિક કલાકારમાં વિશ્વનો, એ જેવું છે તે રૂપનો, પ્રથમ તો સ્વીકાર હોય છે,
પ્રગતિ અને સભ્યતાનાં વિવિધ પરિમાણોમાં ઊછળતી માનવ-આકાંક્ષાનો સ્વીકાર
હોય છે-તમે તો વાત કરો છો યંત્ર અને વિજ્ઞાનને આછાશા હ્યુમેનિઝમની
સપાટી પરથી નકારનારા કોઈ રોમેન્ટિકની! ને તમે જે નામોનું ઝૂમણું રચ્યું
છે તેમાં ય કેટલો બધો તફાવત જ તફાવત છે! સ્પષ્ટ છે કે અહીં 'આધુનિકતા'
અને 'તુલનાત્મક અધ્યયન' બેયની એક ઉપલક્ષ્ય અને વિભાગી ભૂમિકા ઉત્કત
સૌ પ્રિય કવિજનોને અન્યાય કરનારી નીવડી છે.

કવિતા વિશેના છે તે લેખોમાં 'જાદુગર કવિ શમશેર'. સાવ અવતરણિયો,
નિકૃષ્ટ કોટિનો લેખ છે, તો 'નિર્જમાં નિમગ્ન નિર્જન કવિ : જીવનાનંદદાસ'
આખા પુસ્તકમાં અમને જરાક પસંદ પડેલો લેખ છે. શમશેરની કાવ્યપ્રકાર કે
રીતિ કે રૂપમાં ભમી વળવાની જે એક રીત છે તે અમને 'જાદુગર' કહેવાથી
સ્પષ્ટ થઈ જાય છે પણ પ્રશ્ન તો ઝૂમતો જ રહે છે કે શમશેરની ઝોળીમાં જે
અનેક વાનાં છે તે એમની અશક્તિનું પરિણામ છે કે કેમ? એક પ્રકાર છોડી
એ બીજામાં જાય તે કોઈ અનિવાર્યતાથી કે કેમ? શમશેર જે આવા જાદુગર
છે તો લેખક તો એની માત્ર જાહેરખપ્પર કરનારા જેવા લાગે છે! 'અધ્યાહત
કાવ્યશૈલી' એટલે શું? એ જ 'વ્યંજનાપ્રધાનતા' ધરાવનારી હોય?
'સર્રિયાલિસ્ટ' કે 'મોડર્નિસ્ટ' કવિતા જેને લેખક કહે છે તેમાં વ્યંજનાતું
સ્વરૂપ શું હોય છે? શમશેર એકવાર મોડર્નિસ્ટ કવિ તરીકે ને બીજી વાર
પરમ્પરાગત કવિ તરીકે લખે, તો શું એવું પુરવાર કરવા તે તેમ કરે છે-? કે
પછી તેમની કાવ્યયાત્રાને જ તેવાં પરિણામો બેસે છે?—આ બધા પ્રશ્નોનો કોઈ
ઉત્તર લેખમાંથી અમને મળતો નથી, વાચકને ય નહિ મળે. કોઈ કવિ 'વિરોધોનો
સમુચ્ચય' (૬૫) હોય, શમશેરની જેમ, તો એનું મૂલ્યાંકન કઈ ભૂમિકાએ
થાય? તુલનાત્મક સાહિત્યની 'પૂર્વ તૈયારી' કરતા લેખકે આવા દાખલામાં રાજી
ન થવું જોઈએ કે અભિવ્યક્તિના વિવિધ રાહો જેમાં અપનાવાયા છે તેવો
કવિ મળ્યો? પણ તો તો ઊંડા ઊતરવું પડે ને!—જે આપણા પ્રવાસી લેખકને
પાલવે જ ક્યાંથી? બાકી કઈ કાવ્ય રીતિ કે અભિવ્યક્તિપદ્ધતિ પધારે સુન્દર
પરિણામો લાવનારી છે તેનું તારતમ્ય રચી શકાય અને કલા વિશેની પોતાની
સમજને સુધારીને સંગીન બનાવી શકાય-રિયાલિસ્ટિક અને સર્રિયાલિસ્ટિક

વચ્ચે તેમજ ટ્રેડિશનાલિસ્ટ અને મોડર્નિસ્ટ વચ્ચે ઉચ્ચાવચતા ઊભી કરી શકાય, ને એમ પોતાની સમગ્ર સમજના કંટલાક પક્ષપાતો અને આગ્રહોનો બળવાન 'છજો' જન્મી આવે. પણ, વેા દિન કહાં ?

જીવનાનંદ વિશેનો લેખ એમની જ કવિતાના પેરાફ્રેઝિંગથી આમ તો ભર્યો છે, પણ લેખક, દાસની ઇમેજરી પર આંગળી મૂકી શક્યા છે, ને એમ સાચી દિશા ખૂલતી જણાઈ છે. છતાં, ઇમેજરીની સેન્દ્રિયતા અને તેમાંથી ધ્વનિત થતા યુગબોધ લગીનો રચનાપ્રક્રિયાવિષયક માર્ગ સંશોધવો બાકી રહે છે. 'વૈવિધ્ય અને પ્રાચુર્યથી' 'ધ્યાન ખેંચાયા' પછી આવા કલ્પનનિષ્ઠ કવિનું તમે સમગ્રદર્શી મૂલ્યાંકન કેવું કરો છો. તે જ મહત્ત્વનું છે, કેમકે એ મુખરતા તો એનો પહેલી નજરે દેખાઈ આવતો વિશેષ છે. મિથ, કલ્પન અને પ્રતીકનાં ઉપકરણો વડે વારતવ અને સ્વપ્નવાસ્તવને ધનીભૂત એક બનાવી મૂકતા જીવનાનંદની સૃષ્ટિને લેખક ફોડી શક્યા નથી, ને તેથી પેરાફ્રેઝિંગ અને અવતરણોથી ચલાવી લીધું છે. આવું ઉદ્દગારવાચી વિવેચન, દાસના નિયોરોમેન્ટિસિઝમમાંથી ફૂટતી કાળ વિશેની ગંભીર બોધાત્મકતાનો ખ્યાલ જન્મવાવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યું છે. ગુજરાતીમાં જીવનાનંદ વિશે જે થોડું લખાયું છે, તેનો તુલનાર્થે પણ લેખકે બિનિયોગ કર્યો હોત તો ?

કાલિદાસમાંથી અંશો લઈને અહીં બે લખાણો કરવામાં આવ્યાં છે, તેમાં પણ નયું પેરાફ્રેઝિંગ છે, કાલિદાસની જેમને કશી જ ખબર ન હોય તેમની પાસે આવાં વાર્તિકો કદાચ નહીં જાય, બાકી કવિકુલશુરને કશાક આધુનિક દૃષ્ટિકોણથી મૂલવવાના આ દિવસો છે, ને લેખક પાસે કોઈ એવી અપેક્ષા રાખી પણ શકે. પણ તેઓ તો 'સંસ્કૃત આલોચનાની રૂઢિ' મુજબ અંશથી સમગ્ર સંખ્યા સંકેત કરવાની વિવેચનરીતિને અનુસર્યા છે ! અલબત્ત, ભારવિ આદિ વિશેનાં એવાં સંકેતલક્ષી લખાણોના સૂચિ આપીને પણ વાતની અધિકૃતતા માટે સગવડ આપી શકાઈ હોત. 'તપનિર ઉમાની છબિ'માં લેખકને 'એક સૌમ્ય શીતલ આલોક' (૧૬૧) એવા મળ્યો તેમાં વધુ તો અંગત છાપગ્રહણની ભૂમિકા પડેલી છે. બાકી તપસ્વિની પણ સૌન્દર્યવતી એવી ઉમાનું, અથવા એવી કોઇપણ નાયિકાનું આલેખન કાલિદાસ માટે ક્યારેય પડકારરૂપ નહોતું—એ તો એમની પ્રતિભાને સહજ હતું. 'સૌન્દર્યપરક' અભિગમ કહેતી વખતે (૧૬૫) લેખક સૌન્દર્યનો જે અર્થ કરે છે તેને અને વર્ણનની 'એસ્થેટિક' કોટિને કશા મેળ ખરો ? સૌન્દર્યવર્ણનને લેખક 'સખડયુડ' કહે, ને તેથી 'વધારે એસ્થેટિક કોટિનું' એમ સમીકરણ માંડે ત્યારે અંગત ઝીલણો, છાપો, સંસ્કારો અને એસ્થેટિક કોટિ વચ્ચે ભારે મોટો પરિભાષાવિષયક ગૂંચવાડો સરળાય છે. બાકી

“રધુવંશ” અને “કુમાર સંભવ”ના કાલિદાસને ભારતીયતા સંદર્ભે મૂલવવાનો કેટલો મોટો સંબંધ હજી સ્પર્શ્યા વગરનો જ રહ્યો છે !

‘અસમનાં ભક્તિગીત’ લેખમાં સત્યેન્દ્રન થ ચર્માના એ સંપાદનનું ઊભડક અવલોકન છે. ભારતમાં પ્રગટેલી વૈષ્ણવ કાવ્યધારાનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવાની એમાં અને એવાં બીજાં સમ્પાદનોમાં જે તક છે તેનો લેખક જ્યારે લાભ લેશે ત્યારે અમે જોઈશું-બાકી ‘અરણ્યવાસ’માં તુલસી, વાદમીકિ અને કંબનની જે કથાવસ્તુલક્ષી અને નામની તુલનાઓ કરી છે તે એમ દર્શાવી આપે છે, કે પોતે કેટલા લાંબા બાહુ પ્રસાર્યા છે તે બાથમાં શું આવે છે તેની લેખકને પોતાને જ બાળુ છે ! સંસ્કૃત, તમિળ અને તુલસીની ભાષાઓ એક જ વિષયને જે બળકટતાથી સ્પર્શે છે, તેમાં તો આધુન્યભરના તુલનાત્મક અધ્યયનનો અવકાશ છે. પણ આ પ શેરાની પહેલી પૂછીયે નથી તેનું શું ?

સુભાષ મુખોપાધ્યાયની જે કવિતા ‘સ્પીચ રિધમ’ની ચર્ચા કાળે લીધી છે, ‘ફિરે ફિરે / ફરી ફરી’ એ લેખમાં, તે એનું સમુચિત નિદર્શન નથી-વળી આખો અનિવાર્ય સંદર્ભ કવિતા બહાર છે, અધ્યાહત છે. આ અંગે બીજાં ધણું નિદર્શનો સર્જાતી બંગાળી કવિતામાંથી મળી આવે. અમને પ્રશ્ન એ થયો કે શ્વમશેરની કવિતા વખતે લેખક જેને વ્યંજનાપ્રધાનતાવાળી અધ્યાહત કાવ્યશૈલી કહેતા હતા તે આ જ ? આવાં અધ્યાહતોને વ્યંજના સાથે જોડીએ, તો સમગ્ર કાવ્યપ્રબન્ધને કેવોક અને કેટલોકે કલ્પવે ? આધુનિક કવિતામાં જે એલિપ્ટીકલ એલિમેન્ટ હોય છે તે કૃતિ-અંતર્ગત હોય છે, બહાર નહિ. એ શબ્દ વચ્ચેના અવકાશમાં એ વસે છે અને સંયોજનને અપ્રત્યક્ષ સંકુલતા બક્ષી રહે છે. એને ઉકેલવાનું મુશ્કેલ હોય છે, પણ અસંભવ નહિ. ‘તપ અને રૂપ’ લેખમાં બુદ્ધદેવના નાટકની ચર્ચા નાટકની રીતે નહિવત્ છે, એમાં પણ કથાસાર આપવામાં લેખકે ઘણો સમયવ્યય કર્યો છે. એના રચનાવિધાનમાં એમને ગ્રીક નાટ્યશિલ્પની યાદ આવી ગઈ છે. પણ યાદ આવી છે એટલું જ. ઋધ્યશૃંગ-આખ્યાન જે ‘ઈન્ડો-યુરોપીય કુલનું’ એક પ્રસિદ્ધ પુરાણ કલ્પન’ હોય, (૧૩૨), તો એ કુલની અન્ય ભાષાઓમાં એની વાચનાઓ મળે છે એમ લેખવાનું છે ? પણ આટલા ઉલ્લેખથી કરી વિશેષ ચર્ચામાં લેખક નથી ઊતરતા. એમને સોફોકલિસના ‘ઈડિપસ રાજા’ની યાદ આવે છે, ને એઓ આશા રાખે છે કે અકાળનું વર્ણન મહામારીના વર્ણનનું અને તે સંબંધી લોકવાયકાનું સ્મરણ કરાવશે. આ તુલનાત્મક અધ્યયન છે ? લેખકને અનેક સ્થળે, હેમિંગ્વે, તો ક્યારેક સ્મણલાલ દેસાઈ, એલિયટ, શરદબાણુ કે રવીન્દ્રનાથનાં સ્મરણ થઈ આવે છે. અમને પ્રશ્ન

થયો કે અન્ય સાહિત્યકારો અને કૃતિઓનાં માત્ર નામોનાં તેમ જ જે તે પ્રસંગો અને ઘટનાના લેખકને માત્ર સ્મરણો જ થાય છે? કે પછી એ આખી સૃષ્ટિઓનાં સ્મરણ થાય છે? હકીકતે શું છે?

ભાષા જાણવી તે એક વાત છે, અને સાહિત્ય જાણવું તે બીજી. સાહિત્ય સાથેના પર્સનલ એન્કાઉન્ટરિંગમાં ભાષાજ્ઞાન અત્યંત અનિવાર્ય બાબત છે અને તેની ઓછપ મોટું વ્યવધાન બની જાય છે એ ખરું, પણ ભાષાજ્ઞાન હોય અને સાહિત્યનો કલાતુલ્ય સંબંધ પણ થયો નથી એવું જ્યારે એ અનુભવને વર્ણવતા વિવેચનમાં જોવા મળે, ત્યારે નર્યો ત્રાસ થાય છે. અમે એ મુદ્દો દોહરાવીએ છીએ કે તુલનાત્મક સાહિત્યનો અભ્યાસી સૌ પ્રથમ તો કલામીમાંસાનો અઠંગ અભ્યાસી હોય, બલકે એવી ભૂમિકાની મુશ્કેલી વિના તમે તુલનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્યમાં પ્રવેશી શકતા જ નથી. એટલે આ લેખના ઉપસંહારમાં, ‘કાલપુરુષ’ના લેખકના ભાષાજ્ઞાનના અને પર્સનલ એન્કાઉન્ટરિંગમાંથી જન્મતા કલાકૃતિની અપરોક્ષ-તુલ્યતાના બે મુદ્દા વચ્ચે સમક્ષ અમે આગળ કરીએ છીએ. જે સિદ્ધાન્ત-ચર્ચામાં અમને તીવ્રતાપૂર્વકનો રસ હતો તે લેખ તો યુનિવર્સિટીમાં આ વિષયનાં પ્રશ્નપત્રોની વ્યવસ્થા કેવી હોવી જોઈએ વગેરેની ચર્ચાનો અધ્યાપક વિવેચકના સ્વ-અર્થનો લેખ નીકળ્યો. એ અર્થ સધાય તે ખોટું નથી, પણ આખો લેખ ‘ભારતીય સાહિત્ય’ના ગિલાવને વર્ણવી બતાવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યો છે. ભાષાભિન્નતાઓ કાળાનુક્રમે ભારતમાં સ્પષ્ટ થતી આવી, પણ સાહિત્ય તો એક સાંસ્કૃતિક પેદાશ હોઈને એક જેવું જ જન્મ્યું તે તો સ્વાભાવિકતા છે. પણ આપણે તો કૃતિએ કૃતિએ નવું વિશ્વ અપેક્ષીએ છીએ, કર્તાએ કર્તાએ નવોન્મેષ ઝંખીએ છીએ, તેનું શું? કલામાં મહિમા આ વૈયક્તિક વિશેષનો છે-પછી ભલેને એ વૈયક્તિકતા કૃતિગત હોય, કર્તાગત હોય, યુગગત હોય કે ભાષાગત હોય! એના વિના ન જ ચાલે. એટલે એ કૃતિની તુલનાની વીમતો કંઈ કંઈ અને કેટલી તે નક્કી કરવાનું અનિવાર્ય છે, ઉપરાંત આપણી સાહિત્યિક સંજ્ઞાઓ વડે એ નિર્ણયો બંધાય, ને તેમાં એક ક્રમ હોય-એ ક્રમ તે કૃતિથી સંસ્કૃતિની દિશામાં વિસ્તરનારા સાહિત્યિક અધ્યયનનો, સોપાનબદ્ધ ક્રમ એમાં અભ્યાસી એસ્થેટિક્સથી શરૂ કરીને અનેક માનવવિદ્યાઓની દિશામાં બુદ્ધિપૂર્વક ખોવાઈ જઈ શકે એટલો મોટો અવકાશ છે. પશ્ચિમનું આધુનિક વિવેચન આ ક્ષિતિજોમાં ધ્યાનસ્થ છે-‘નવ્ય વિવેચન’ પછીની ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસા ટોટલ ક્રિટીસિઝમનો આદર્શ ચરિતાર્થ કરી આપે તેવી શ્રદ્ધાઓ જન્મી છે. ભારતીય કે આંતરભારતીયનો વિવેચક આ નૂતન વિચારધારાઓથી સંજ્ઞા હોવા જોઈએ અને માટે જ આપણે સાહિત્યની વૈશ્વિક ભૂમિકાને કદી અવગણી શકીએ

નહિ-દિશ્વસાહિત્યનો પ્રકાશ પાથરનારાં બારી-બારણાં બંધ કરીને આપણે આપણા આવાસના ઓરડાઓને ને ખૂણાઓને કેટલા ઓળખી શકીએ ?

વર્ડ્સ લિટરેચર અને કોન્ટીનેન્ટલ લિટરેચરના આ દિવસોમાં સમકાલીન કલાકારની ભાષા-સમરથા આગળ તરી આવી છે. જેને 'ભાષા-ક્રાન્તિ' કહેવાય છે, તેણે ફેટલાક મહાન સાહિત્યકારોમાં લિંગ્વિસ્ટિક પ્લુરાલિઝમ અથવા 'અન્ટ્રાહિસેડનેસ'ના આવિર્ભાવને ચીંધી બતાવ્યો છે. જ્યોર્જ સ્ટેઇનરે નબાકોવ, બોહુસ અને બેકેટ જેવામાં આની પ્રતીતિ મેળવી છે. પોતાની જ માતૃભાષા પૂરતા નહિ, પણ અનેક ભાષાઓ પ્રત્યે, ભાષા પ્રત્યે, આ કલાકારો એક જાતના ડાયલેક્ટિકલ હેઝિટન્સથી સમ્બંધાયેલા છે. સ્ટેઇનરને આમાં જે 'એક્સ્ટ્રાટેરિટોરિયાલિટી' જેવા મળી છે, કલાકારની કેન્દ્રભ્રષ્ટ અવસ્થાનો એમાં જે એને સંકેત મળ્યો છે તે ધ્યાનાર્હ છે. આ સંજોગોમાં, ભાષાથી શરૂ થતી તુલનાઓનું વિશ્વ એક તરફથી ખૂલે છે, ને બીજી તરફથી બંધ થઇ જતું લાગે છે. બેકેટ ફ્રેન્ચમાં મૂળે દન્સીવ કરેલા એક જ નાટકને ફરીથી અંગ્રેજીમાં લખે છે ત્યારે તે એનો અનુવાદ કરે છે કે નવેસરનું સર્જન કરે છે ? તુલનાત્મક અધ્યયનની ઊંડાઈ અને ઊંચાઈનો આ પ્રશ્નના ઉત્તરમાં એક સંગીન સંકેત પડેલો છે, ને એણે કમ્પેરેટિવ લિટરેચરની ૧૮મી-૧૯મી સદીની વિભાવનાઓને કાલગ્રસ્ત તેમજ અનાવશ્યક ઠરાવી છે. આ ભૂમિકા ભારતીય સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયન વખતે, ભોળાભાઈના સંદર્ભમાં અમને યાદ આવ્યા વિના રહી શકે જ શી રીતે ?

પુસ્તકના શીર્ષકમાં કુન્તકકથિત નામકગ્ણ-વકોક્તિ-રહેલી છે. 'કાલપુરુષ' શબ્દના અનેક અર્થ થાય છે તે તો બરાબર છે, તેનો એક જાણીતો અર્થ 'યમરાજ' પણ છે. કાળ નામના વિવેચક માટે આપણે ધણા પ્રશ્નોનો સંચય કરીને એ હાથવગા ફેંકીને વારેવારે ઉપયોગ કરીએ છીએ, ને બચી શકીએ છીએ. પણ આ પુસ્તકમાં કાળની રાહ જોવા જેવું છે શું ? અમને એવો પ્રશ્ન થયો. અને બીજો પ્રશ્ન એ થયો, કે એકવાર નિવેદનમાં, ને ઓછું હોય તેમ, મુખપૃષ્ઠ-૪ ઉપર બીજીવાર લેખકે 'કાલપુરુષ'નો બંગાળીમાં થતો અર્થ 'મૃગશીર્ષ નક્ષત્ર' શા માટે ટાંક્યો છે ? આમાં એક જ્ઞાનસતું ય. અજવાળું નથી, ત્યાં નક્ષત્રની તો વાત જ શી ? હવે વહેમ વિનાના અને ભોળાભાઈને વિશે નિરાશ, આ પછીની નવી આશાઓના જન્મની રાહ જોનારા અમે, હાલ તો, આ સંચયને અમારી ગુજરાતી પુસ્તકોની અભાર્થ પર મૂકીએ છીએ. વિરામપૂર્વક. ૨૦-૧-૮૦

મટૂંકીને
 નાથ કરી ન યાય
 સૂતેલ એવાં જલને જગાડયું
 ખડીલાં ખડીતાં મેં;
 જરી થોડું પીધું,
 પીધા પછી પાત્ર વિષે વધ્યું તે
 દેખી દીધું મધ્ય અશબ્દ રાત્રિમાં,
 મજલેથી ત્રીજે
 તે તો વહ્યું છેક જતાં જતાં તળે
 ધીરે ધીરે પાઈપમાં લપાયલી
 હેમંતની શીતલ શાંતિના સ્વરે.
 જગાડતું
 જ પી ગયું ક્ષણમાં.
 —પ્રયકાન્ત મણિયાર

Alembic Chemical Works' Co. Ltd.
 Baroda 390 003
 Manufacturers of Antibiotics, Ethical
 Pharmaceuticals and Home Products.
 —ના સૌજન્યથી

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : શ્રી જોષી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ઓવર - ૨૮

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા તહિ)

એતદ

માર્ચ ૧૯૮૦ વર્ષ ૩ અંક ૨૯

તંત્રીઓ

સૌ. ઉપા જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઈન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦, અમિકા એસ્ટેટ, મદાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગ્રહ, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. સુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા નિનિમર્શાર્થે સામયિકો સૌ. ઉપા જોષીના સર ભે
મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : ત્રિપાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા આગેનો મદદગાર પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કે. ઉમા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રશેખર પાસે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

અગતિગમન

સુરેશ જોષી

ધરેથી નીકળતાં જ મને લાગ્યું કે મોડું થઈ ગયું હતું. ઉતાવળ કરવા જઈએ તેથી જ મોડું થઈ જાય છે એના અનુભવ આ પહેલાં મને થઈ ચૂક્યો છે. પણ હું ગભરાટિયા સ્વભાવનો માણસ છું. પરગામ જવું એ મારે માટે તો એક આકૃત છે. હું ગાડી આવવાને એક કલાક પહેલાં જ સ્ટેશને પહોંચી જઈ છું. પછી બૂક સ્ટોલ પર ચોપડીઓ જોવામાં પડ્યો હોઈ છું ને જ ગાડી આવી જાય છે ને હું હાંફોંહાંફોં જગ્યા મેળવવા દોડું છું. આજે સવારે ઊઠીને ઘડિયાળમાં જોયું તો સાડા પાંચ થયેલા. ઘડિયાળ સાથે મારો મેળ કદી ખાધો નથી. રેડિયો સાંભળવાની મને ટેવ નથી, પણ દેશ આખો તો સરકારી સમય પ્રમાણે ચાલે છે. મારી બારીમાંથી ટાવરનું ઘડિયાળ દેખાય છે. પણ એક સવારે એના એક કાંટા પર એક અજાણ્યા પંખીને જોઈને હું છળી મર્યાં હતો. કાંડા ઘડિયાળ હું રાતે પણ પહેરી રાખું છું, પણ આજકાલ એ લોકો આંકડા લખવાને બદલે માત્ર ટપકાં મૂકે છે. આથી થયેલા સાડા છ, પણ મને દેખાયા સાડા પાંચ. હિંધ નો'તી આવતી તો ય એક કલાક બાકી છે એમ માનીને પડ્યો રહ્યો. ત્યાં બારીમાંથી પ્રજાતની ટશર દેખાઈ ને હું સફાળો બિભો થઈ ગયો. ઉતાવળમાં રેઝરમાં બ્લેડ ચૂકવી જ ભૂલી ગયો ને દાઢી કરવા માંડી. ગરમ ચા પીવા જતાં છલ દાઢી ગઈ. મોનનં હિંધાં પહેર્યાં. તાળું વાસવા જતાં યાદ આવ્યું કે ચાવી તો અંદર રહી ગઈ છે. મને થયું : આજની સાડા સાતની બસ જરૂર હું ચૂકી જવાનો. પણ બસ સ્ટોપ પર પહોંચ્યો ત્યાં જ એક બસ આવી. ક્યા રૂટની હતી, ક્યાં જવાની હતી, એ જોવાનો સમય જ ક્યાં હતો ! છતાં જરા દ્વિધા તો થઈ. જઈ કે ન જઈ ? ત્યાં તો લોટોના ધડાએ જ મને બસમાં ચઢાવી દીધો. બસમાં બીડ એટલી હતી કે પાસેના-માણસની પીઠ જ

હું જોઈ શકતો હતો. બસ ચાલવાની ગતિનો પણ અનુભવ થતો નહોતો. મારી દરરોજની બસના પરિચિત માણસોનો અવાજ સાંભળવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ મને એક અસ્પષ્ટ ગણગણાટ સિવાય કશું સંભળાતું નહોતું. મનમાં રહી રહીને શંકા થયા કરતી હતી : ખોટી બસમાં તો નથી ચઢી ગયો ને ! બારી પણ દેખાતી નહોતી. આથી દિશા નક્કી કરવાનું પણ મારે માટે અશક્ય હતું. પણ સવાલ તો માત્ર પિસતાળીસ મિનિટનો જ હતો ને ! આમ હું વિચારતો હતો ત્યાં જ પાછળથી ધક્કો વાગ્યો ને ગલરાટના માર્યા મેં આંખો બંધ કરી દીધી. થોડી વાર રહીને મેં આંખો ખોલી તો હું એક સીટ પર બે જણની વચ્ચે અપોચપ ગોઠવાઈ ગયો હતો. મેં એ બંને વ્યક્તિઓને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કર્યો. બારી પાસેની વ્યક્તિનો હાથ મારી સાથળ પર પડ્યો હતો. એ હાથની ચામડી તગતગતી હતી. એના પર જાંઘુડી રંગની ઝાંય પડતી હતી. એનો હાથ જોતાં એ વ્યક્તિ સ્થૂળ હશે એવું મને લાગ્યું. પણ એનો હાથ ફૂલી ગયેલો હોય એવું લાગતું હતું. બારીના કાચમાં, મેં સહેજ ડોક ફેરવીને એના અંદરનું પ્રતિબિંબ જોઈ લીધું. એના ચરમાના કાચ પર તડકે પડવાથી એની આંખો દેખાતી નહોતી. પણ એનો ચહેરો, કાણુ જાણે શાથી, મને વિચિત્ર લાગ્યો. પેલા હાથના પ્રમાણમાં મોડું ધણું નાનું હતું. ગાલ બાળકોના હોય છે તેવા ફૂલેલા હતા. હોઠ પાતળા હતા. દાઢી તો જાણે હતી જ નહિ. કપાળ જેવું તો જાણે કશું હતું જ નહિ. થોડી થોડીવારે, કાણુ જાણે શા કારણે, એના ગાલ ઉપસી આવતા હતા અને આંખો સાવ દબાઈ જતી હતી. એ કદાચ એના હસવાને કારણે હશે એવું મેં ધાર્યું, પણ હસવાનો કશો અવાજ આવતો નહોતો. મારી સાથળ પરનો એનો હાથ મને ભારે લાગવા માંડ્યો હતો. એ હાથ ખસેડી નાખવાની હું એને વિનંતી કરું, પણ હું ખોલીશ તે એને સંભળાશે ? છતાં હું ખોલ્યો તો ખરો જ, પણ મને ય મારો અવાજ સંભળાયો નહિ. મારી છેડેની સીટ પર બેઠેલી તે સ્ત્રી હતી. મારા શ્વાસને રૂંધી નાખે એવી ગંધ એના શરીરમાંથી આવતી હતી. એના ખુલ્લા હાથ પર થઈને પરસેવો નીતરતો હતો. એ કંઈક ગણગણતી હોય એવું મને લાગ્યું. થોડી થોડી વારે એ આંખો રૂબાલથી લૂછતી હતી. એ કદાચ રડતી પણ હોય. એકાદ વાર તો એના બંને હોઠ, જાણે એ ચીસ પાડવા જતી હોય તેમ, ખૂલી ગયા અને મેં તો મારા કાનમાં આંગળી પણ ખોસી દીધી. થોડી વાર સુધી તો એના હોઠ એ ‘ઓ’ બોલતી હોય તેમ ખુલ્લા જ રહી ગયા. મને થયું : હવે એ હોઠ ખીડાશે જ નહિ કે શું ? એ તરફથી મેં મારી નજર ફેરવી લીધી. ડ્રાઈવરની પાછળની સળંગ સીટ પર

એઠેલા આઠ જણ કોઈક ગાયકવૃન્દમાં ગાતા હોય તેમ આખા શરીરથી તાલ આપતા ઝૂમી રહ્યા હતા. મને એમની અદેખાઈ આવી. એમને હાલવા પૂરતી મોકળાશ હતી. છતાં એક વાત મને વિચિત્ર લાગી : એમના હોઠ ખૂલતા નહોતા, એમની આંખો બંધ હતી. કદાચ બસની ગતિને કારણે જ એઓ હાલતા હશે. થોડી થોડી વારે એમના ચહેરા પરથી એક મોટો પડછાયો પસાર થઈ જતો હતો. કદાચ રસ્તા પરના ઝાડનો જ એ પડછાયો હશે પણ એ પડછાયો પડતાં જ એમના ચહેરા, કોણ જાણે શાથી, મને લચાવહ લાગવા માંડતા હતા. મારી પાછલી સીટ પર ક્યાંકથી કબૂતર બોલતું હોય તેવો અવાજ થોડી થોડી વારે આવ્યા કરતો હતો. મને થયું; કોઈ મા પોતાના બાળકને રમાડતી હશે. ડાબી તરફથી ધુમાડાની સેરો મારા તરફ આવવા લાગી ને એને કારણે મારી આંખમાં ઝંળઝળિયાં આવી ગયાં. મારી નજર સામે બધું જાણે તરતું હોય એવું લાગ્યું. મારે આંખો લૂછવી હતી, પણ મારા બન્ને હાથ દબાઈ ગયા હતા. મારે પગ ખાલી ચઢી હતી. મેં પગ ઊંચો કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એ બની શક્યું નહિ. એટલામાં એકાએક કોઈકના ખૂટથી મારો પગ કચડાતો હોય એવું મને લાગ્યું. મેં નજર ઊંચી કરીને જોયું તો કણકટર હતો. એણે એની ટોપી છેક આંખ સુધી ખેંચી લીધી હતી. એનું મોઢું ભરાવદાર અને એનાં જડાં ખૂબ પહોળાં લાગતાં હતાં. મારી પાસે પૈસા લેવા લંબાવેલો એનો હાથ અદ્ધર જ રહી ગયો. પછી એણે હોઠથી કશો અવાજ કર્યો, હાથથી મને કશો ઈશારો કર્યો, હું એમાંનું કશું જ સમજી શક્યો નહિ. એનો હાથ ઊંચો થયો, મારા ગાલ પર ઝણઝણાટી થઈ આવી. આવું તો કશું જ બન્યું નહોતું. છતાં ભયથી મેં આંખો ખીડી લીધી. એ દરમિયાન કોઈ દેવળમાં સમૂહપ્રાર્થના થતી હોય એવા ગણગણાટને કારણે કે કોણ જાણે શાથી મારી આંખ પર ભાર વર્તાવા લાગ્યો. ઘડી આંખ ખૂલે, ઘડી બંધ થાય એવું થવા માંડ્યું. પછી કદાચ આંખ બંધ રહેવાનો એક મોટો ગાળો આવી ગયો હશે. એકાએક કશો ધક્કો વાગતાં મેં આંખો ખોલીને જોયું તો હું ઊંધમાં બારી તરફ ઢળી પડ્યો હતો. મારી સીટ પર, મારી આબુબ.બુમાં, કોઈ જ નહોતું. હું હજી તો આંખો ચોળાને સરખો ખેસવા જતો હતો ત્યાં જ બારીમાંથી પવનનો એક સપાટો આવ્યો ને કેટલાંય સૂકાં પાંદડાં અંદર વહી આવ્યાં. સૂકાં પાંદડાં અને ધૂળને કારણે બસમાં કશું દેખાતું જ નહોતું. મને થયું કે હવે જરા પગ ઉપર લઈને આરામથી બેસું. મેં મારી આબુબાબુ નજર કરી તો કોઈ દેખાયું નહિ. એકાદ એ સીટ પર કોઈ શરીર લંબાવીને અડખેપડખે થયા હોય

એવો આભાસ થયો. મેં પવનનાં સૂસવાટાને કારણે પ્યારીનો કાચ બંધ કર્યો. સહજ જ મારી નજર એમાં પડતા પ્રતિબિંબ તરફ ગઈ. મેં જોયું તો એમાં કોઈ વિચિત્ર જ માણસ મને દેખાયો. એની એક આંખની જગ્યાએ માત્ર કાણું હતું. એનો નીચેનો હોઠ લપ્પડી પડ્યો હતો. એના મોઢામાંથી લાળ જેવું કશુંક ટપકતું હતું, મેં મારી બન્ને આંખો તપાસી લીધી. એ તો એને ટેકાણે જ હતી. હોઠ પર હાથ ફેરવ્યો તો ત્યાં કશી ભીનાશ નહોતી. એકદમ હું લયથી ધૂળ ઊઠ્યો. તો આ ચહેરો કોનો ? કોઈ કાચની ખીણ બાજુથી મને જોઈ રહ્યું હશે ? કે પછી આ બધી મારા મનની જ બ્રાન્તિ ! હું બોલવા ગયો. 'કણકર.' મારા શબ્દો ચારે બાજુથી પડવાઈને પાછા આવ્યા. હું સફાળો બોલો થઈ ગયો. જોયું તો આખી બસ ખાલી હતી. મને થયું કે ઊંધમાં હું ઊતરવાનું ભૂલી ગયો હોઈશ. આથી હું ઊડીને બારણા તરફ વળ્યો. પણ બસ તો ઝડપથી દોડી રહી હતી. એની ગતિના આંચકાથી હું પાછો સીટ પર ફસડાઈ પડ્યો. મેં ડ્રાઈવરની સીટ તરફ જોયું તો ત્યાં કોઈ હોય એવું લાગ્યું નહિ. કદાચ ડ્રાઈવર કશુંક લેવા નીચે વળ્યો હશે. પછી લયના માર્યા મેં એ તરફ નજર કરી નહિ. બસ દોડી રહી છે કે નહિ તેની ખાતરી કરવા મેં પ્યારીની બહાર નજર કરી તો ચારે બાજુ મેદાન હતું. એકે વૃક્ષનો અણસાર સરખો નહોતો. એકાએક પંખીઓનું એક ટોળું, કિકિયારી કરતું, ઉપરથી પસાર થયું ને એનો લાંબો પડછાયો છવાઈ ગયો. પવન વાયો ને એવી તો ધૂળ ઊડી કે આંખ સામે બધું એકાકાર થઈ ગયું. થોડીવાર રહીને આંખો ખોલી તો દૂર દૂર એક શહેર હોય એવો ભાસ થયો. એનાં મકાનો એકના પર એક ટેકવ્યાં હોય એવું લાગતું હતું. કોઈક વાર જાણે એ પવનમાં ડોલતાં પણ લાગતાં હતાં. એ બધાં હમણાં પડી જશે કે શું એવી ભીતિથી હું કંપી ઊઠ્યો. પછી બસ એક ઢોળાવ ઊતરવા લાગી ને નીચે ને નીચે જતી ગઈ. ચારે બાજુએ કુંગરની ધાર જાણે ભીંસી નાખતી હોય તેમ નજીક ને નજીક આવવા લાગી. ઢોળાવને કારણે કે કેમ પણ બસની ગતિ એકદમ વધી ગઈ હતી. કુંગરોએ દૃષ્ટિસીમાને આવરી લીધી હતી, આથી પેલું શહેર દેખાતું બંધ થઈ ગયું હતું. બસ થોડીવાર રહીને ફરી ખુલ્લા અવકાશમાં આવી. મેં જોયું તો રસ્તાની ધારે થઈને મોટું પશુઓનું ધણ જઈ રહ્યું હતું. બસ એટલા તો વેગથી જતી હતી કે પશુઓનાં માત્ર કાળાં ટપકાં જ દેખાતાં હતાં. એમાંના એકાદ બે તો કદાચ બસ નીચે ચગદાયાં પણ હશે, કારણ કે મને આછા ચિત્કાર જેવું કશુંક સંભળાયું હતું. આ પછી મેં હિંમત કરીને ડ્રાઈવરની સીટ તરફ જોયું તો ત્યાં કશાક આકારનો ભાસ થયો.

દુરિસ્તો માટેની યસમાં હોય છે. તેવું લાઉડસ્પીકર આ યસમાં હશે એની
 મને ખબર નહોતી. પણ એ લાઉડસ્પીકરમાંથી કોઈકે કશું કહી રહ્યું હતું. મેં
 એ સાંભળવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ પવનના મુસવાટામાં મને કશું સંભળાયું
 નહિ. ખૂબ પવન હોવા છતાં મેં યારીની બહાર મોટું કાઢીને જોયા કશું.
 કોઈ વાર એકલદોકલ માણસ દેખાયાં હોય એવું લાગે પણ એની ખાતરી
 કરવા જઈ ત્યાં તો યસ ખૂબ આગળ નીકળી ગઈ હોય. થોડીવાર થઈને
 યસ એકાએક ડોલવા લાગી. મને લાગ્યું કે કોઈ મોટો વળાંક આવ્યો હશે.
 હું સળિયાને પકડીને સમતુલા જાળવીને એઠો. મેં રસ્તા પર આગળ નજર
 કરી તો લોકોનું મોટું ટોળું સામેથી આવી રહ્યું હોય એવું મને લાગ્યું.
 યસને પૂરપાટ દોડી રહેલી જોવા છતાં એમાંનું કોઈ સહેજે ય બાજુએ યસતું
 નહોતું. યસ તો એ ટોળાંની નજીક ને નજીક ધસ્યે જતી હતી. મને તમ્મર
 આવ્યાં. મેં આંખો બંધ કરી દીધી. એક મોટો આંચકો આવ્યો. મને
 લાગ્યું કે હું ક્યાંક શૂન્યમાં ફંગોળાઈ રહ્યો હતો. મેં આંખો ખોલી. જોયું
 તો હું યસની રાહ જોતાં ટોળાં વચ્ચે ઊભો હતો. ત્યાં યસ આવી, ટોળાંએ
 મને ધક્કેલ્યો. હું બે ઊભેલા માણસોની વચ્ચે ટપ્પાઈને ઊભો રહ્યો. હું મારી
 આગળના માણસની માત્ર પીઠ જ જોઈ શકતો હતો. યસ જાલવાની ગતિનો
 પણ મને અનુભવ થતો નહોતો...

ભાષા અને ફિલસૂફી : માધકેલ હુકૂમનની દૃષ્ટિએ

(૨૬ માં અંકથી ચાલુ)

સુરેશ જોષી

માનવીઓ વિચારોને ખાતર જીવે છે અને મરે છે. વિભાવના જ લાગણીને નામ આપીને જગાડે છે. શબ્દો નથી બોલાતા ત્યાં સુધી બધું રમત જેવું હોય છે. શબ્દ બોલાયા પછી બધું બદલાઈ જાય છે. આમ ભાષા અર્થમાં વસ્તુલક્ષિતાનું આરોપણ કરે છે અને સંક્રમણ દ્વારા સમૂહજીવનને શક્ય બનાવે છે. આ સમૂહજીવન મનનું તેમ જ સમાન આશયોનું બનેલું હોય છે. જે આત્મલક્ષી છે તેને પણ અભિવ્યક્ત કરી શકાય છે, અને એ રીતે એ વસ્તુલક્ષિતા તરફ આગળ વધે છે, કારણ કે એ એવો અર્થ રજૂ કરે છે જેનું સંક્રમણ થઈ શકે છે. Intelligibility એ Logical assertionsનો જ વિશિષ્ટાધિકાર નથી.

Intelligence is the consciousness of this Logos and not the manipulation of a tool, because language is no longer a tool when it is used for genuine communication, that is to say, when it does not serve merely to make someone do something, but rather offers something to be known and understood.

જે રીતે માનવીઓ બોલતા હોય છે તેથી એ હકીકત પ્રમાણિત થાય છે કે ભાષા એ શુદ્ધિએ પોતાના હેતુ ખાતર ઉપજાવી કાઢેલું ઓગર નથી જેના પર શુદ્ધિ પછીથી પોતાનું નિયંત્રણ સ્થાપી દે. વાસ્તવમાં હું બોલતો હોઉં છું એટલે હું જ મારું બોલેલું છું. હું મારા શબ્દ જોડે એકરૂપ થઈ જાઉં

છું. હું બોલું છું ત્યારે હું જેને વિશે બોલતો હોઉં છું તેનાથી થોડે અન્તરે રહું છું. પણ મારી ચેતના અને મારી ભાષા વચ્ચે સહેજે ય અન્તર હોતું નથી : હું જે ભાષા વાપરું છું તેની જોડેની કડી બની જાઉં છું. અલખત, ઓખર વિશે પણ એવું બનતું જ હોય છે : વાહન હાંકનાર વાહન જોડે એકરૂપ બની જાય છે, જેમ સવારી કરનાર ઘોડા સાથે એક થઈ જાય છે તેમ. માનવી કુદરતને વશ વર્તે છે તે એના પર શાસન ચલાવવાને માટે (એકન). ઓખરને અધીન થઈને માનવી વર્તે છે તે પોતાનો ઓખરના પર કાબૂ છે તેની પોતાને ખાતરી કરાવવા. વાહન સાથે એનો હાંકનાર એક થઈ જાય છે તે વાહનને પોતે જ્યાં ઇચ્છતો હોય ત્યાં લઈ જવા માટે. પણ હું જ્યારે બોલતો હોઉં છું ત્યારે મારે જ્યાં જવું હોય ત્યાં જઈ શકું એવી સ્થિતિ હોય છે ખરી ? મારી શુદ્ધિમત્તા પોતાના હાથમાં initiative અને નિયંત્રણ રાખી શકે છે ખરી ?

આ પ્રશ્નનો જવાબ હા અને ના બન્નેમાં આપી શકાય. એનો આધાર જે આશયથી હું પ્રવર્તતો હોઉં છું તેના પર રહે છે. હું કશું કહેવાનું હોય નહીં તો ય વાતો કરવાની શરૂ કરી શકું. કશું કહેવાનું પહેલેથી નક્કી કર્યા વિના કે એ વિશે કશો વિચાર કર્યા વિના હું બોલતો હોઉં એમ પણ બને. ભાષા આમ સંકેતોનો વિનિમય છે, અર્થેનો નહિ. શિષ્ટાચારનો વિનિમય આપણે શી રીતે કરતા હોઈએ છીએ ? ભાષા માહિતી આપવાને માટેનું સાધન હોય છે ત્યારે પણ એ વિશે કશો વિચાર કરતા નહિ હોઈએ એવી રીતે પણ એ બોલી શકાય છે. કાઈ મને મારી જન્મતિથિ પૂછે તો હું વિચાર્યા વિના યાંત્રિક રીતે જવાબ આપી દઉં. પણ મેં જે માહિતી આપી હોય તેને આધારે મારી વય જાણ્યા પછી એ સાંભળનાર વિચાર કરીને કશી ટીકા કરી શકે. ‘તમારી વય આટલી મોટી હોય તો તો હવે તમારે માટે સુધરવાનો અવકાશ ઓઝો રહ્યો નથી.’ કાંઈ એવી ટીકા કરે એવું અનુમાન તો હું કરી શકું. આમ વિચાર કર્યા વગર પણ માણસ બોલી શકે; ઊર્મિથી અવરુદ્ધ થઈને માણસ બોલતો અટકી જાય તેમાં ય એવું જ બનતું હોય છે.

પણ કોઈક વાર જુદી જ પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે. મારે કંઈક એવો વિચાર પ્રકટ કરવો છે જેને માટે તૈયાર કે રૂઢ એવો કોઈ ભાષાપ્રયોગ હાથવગો નથી. એવી પરિસ્થિતિમાં હું ખંચકાઉં છું, યોગ્ય શબ્દો મેળવવા ફાંફાં મારું છું. ફરીથી બોલવાની શરૂઆત કરું છું, તોતડાઉં છું કે પછી ખૂબ વાચાળ બનીને વધારે પડતું બોલું છું. ઘણાં વક્તાઓ વિચારતા નથી

હોતો ત્યારે એની ખોટ વાચાળતાથી પૂરી કરે છે. આમ હું મારી જાતને ભાષાને સોંપી દઉં અને ન સોંપી દેવાને માટે સાવધ રહું એ બંને જરૂરી બની રહે છે. અનુવાદ કરતો હોઉં છું ત્યારે પ્રકટ કરવાનો વિચાર તો આવેલો જ હોય છે, પણ ખોલતી વખતે એવું નથી થતું. મારે ચોક્કસપણે શું કહેવાનું હોય છે, હું શું વિચારતો હતો તેની મને ધણીવાર ખોટા પહેલાં ખબર પડતી હોતી નથી; અને મેં શું કહ્યું તે વિશે હું જે ખોટો તેને હું જે વિચારતો હતો તેની જોડાજોડ મૂક્યા વિના નિશ્ચિતપણે કહી શકતો નથી. મારા શબ્દો મારા વિચારને કસોટીએ ચઢાવે છે; અને મારા વિચાર મારા શબ્દોને કસોટીએ ચઢાવે છે. આ ખોલનાર અને વિચારના સમ્બન્ધ કસખી અને ઓળખ વચ્ચેનો હોય છે તેવો નહિ, પણ કસખી અને એ જે કરવા ઇચ્છે છે તેની વચ્ચેના સમ્બન્ધ જેવો હોય છે.

ચિત્રકારને પણ કશુંક કહેવાનું હોય છે-શબ્દોથી નહિ, રંગોથી. એને શું કહેવું છે તે એ જાણતો હોય છે ખરો? તમે એને ચિત્રકામ કરતો જુઓ. એ થોડી રેખાઓ દોરે છે, પછી રંગોનો ઉપયોગ કરે છે; પછી જે ક્યું તે વિશે વિચારે છે; પછી વળી થોડો સુધારો વધારો કરે છે: વળી એને તપાસે છે. આ વ્યવહાર તે trial and errorના સ્વરૂપનો છે એમ કહેવું પણ બરાબર નથી. જે નવું પગલું ભરવામાં આવે છે તે એના આગામી પગલાંથી નિયંત્રિત અને પ્રેરિત થયું હોય છે. જે આગળ ક્યું હોય તેને એ પૂરેપૂરું ભૂલી નાખતો હોય ત્યારે પણ આવું જ બને છે આ દરેક પગલાંને અમુક વિચાર કે અમુક જરૂરિયાતના સંદર્ભમાં તપાસવામાં આવે છે. એ ચિત્રકારના ચિત્તમાં હોય છે. પછી અમુક ક્ષણ આવે છે ત્યારે એ એકાએક ખોલી જાય છે; “હવે બરાબર થઈ ગયું, કામ પૂરું થયું.” ત્યારે વાસ્તવિક પદાર્થ અને મનની કલ્પનાના પદાર્થ વચ્ચેની અલિનતા સિદ્ધ થઈ ચૂકી હોય છે.

પણ આ ‘આદર્શ પદાર્થ’ આખરે શું હોય છે? એ કાર્ય સિદ્ધ કર્યા પહેલાં આ આદર્શને જાણતો હોતો નથી. આવી જ પ્રક્રિયા વિચાર અને ખોલાતા શબ્દ વચ્ચે ચાલી રહી હોય છે. પણ એ કંઈક વધારે ત્વરિત હોય છે એટલું જ. હુસેઈન કહ્યું છે તેમ કશુંક સૂચવવાનો કે કહેવાનો આશય ભાષા એને ભરી દે ત્યાં સુધી ઠાલો જ રહે છે. આ આશય શો હતો તેની ખબર પણ એના સિદ્ધ થયા પછીથી જ પડે છે. કેટલીક વાર એ સિદ્ધ થયેલો લાગતો નથી; શબ્દો દગો કરી ગયા હોય એવું લાગે છે. હું જે ખોલી ગયો તે મારે

નહોતું કહેવું એવું મને લાગે છે. આથી જ કવિઓ અને દ્વિત્વમૂલકો બોલતા જ રહે છે, અભિવ્યક્તિની એમની પ્રક્રિયા અવિરત ચાલ્યા જ કરે છે. એક કૃતિ સિદ્ધ થયા પછી પણ એમની આ શોધ ચાલુ જ રહે છે.

આવી કંઈક વિશ્લેષ અવસ્થામાં વિચાર પોતાને "પ્રકટ કરે છે. આ અર્થમાં કોઈ એમ કહી શકે કે શુદ્ધિમત્તાનો દોર વાણી પર ચાલતો હોય છે. પણ એ વાણીની ઉપર રહીને શાસન ચલાવતી નથી. કળા જેમ એના ઓગર પર ચલાવે છે તેમ બનતું નથી. કારણ કે વિચાર ભાષાની બધાર પોતાને ઓળખતો નથી. ભાષા જ એને જગાડે છે અને સ્થિર કરે છે. વિચાર એ સાહજિકતા અને સહનતાનું વિશ્લેષણ મિશ્રણ છે; It precedes itself in the words, in words that it finds, it is itself reflected in these words, ઓગળે કૃતિએ ધણુ વખત પહેલા કહેવું, "Words are always richer in meanings than we believe; wisdom as old as humankind is deposited in them. આ અર્થમાં કુદ્દેઈન કહે છે તે સાચું છે : Philosophy is always philology. ભાષા એક ઓગર છે એમ કહેવું હોય તો ભલે કહો, પણ એ ઓગર પોતે પોતાનું વિચારી લેનારું ઓગર. ભાષાના આ પાસા પર વિચાર કરવો જરૂરી છે.

ચાર્લ્સ ચૂકેલી અને આપણા ઉપયોગ માટે હાથવગી એવી ભાષા વિશે થોડું વિચારીએ. બોલવું એટલે ભાષામાં પ્રચ્છન્ન રહેલા આશયને પુનઃ સક્રિય બનાવવો. આ શક્ય છે એનું કારણ એ છે કે ભાષાના સંકેતો સાથે meaning અને significance વળગેલા હોય છે. પણ જરા વધારે ચોક્કસ બનીને વાત કરીએ તો સૌ પ્રથમ ભાષાના બંધારણનો, એના elementary syntactical forms નો, વિચાર કરવો જોઈએ. આ દરેક ભાષામાં સમાન હોય છે? આવું સર્વસામાન્ય બંધારણ હોય તો ય એને શુદ્ધિ જ પ્રકટ કરતી હોય છે; શુદ્ધિ વિભાવનાઓને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

પણ અહીં કયા પ્રકારની. શુદ્ધિમત્તા પ્રકટ થતી હોય છે? અમુક કોઈ એક વ્યક્તિની શુદ્ધિમત્તા નહિ જે ભાષા બોલતો હોય છે, એનો વિનિયોગ કરતો હોય છે; એ તો impersonal intelligence હોય છે. એ વ્યક્તિને જગાડે છે. અને શુદ્ધિમત્તાને માર્ગે દોરે છે. અહીં Maurice Pardini એ કરેલા પૃથક્કરણ તરફ ધ્યાન દોરવું જોઈએ. Modern

Logic inherence જે આલોચના કરે છે તેવી આલોચનાને એ મળતું આવે છે. એ એમ સૂચવે છે કે The modern procedure in respect to the logic of predicates is but a refined expression of the spontaneous processes of the common language. Natural language અને Artificial language of formal systems વચ્ચેનો ભેદ બહુ મોટો નથી. બીજાનાં મૂળ પહેલીમાં જ હોય છે. કોઈ પણ પ્રકારની કૃત્રિમ ભાષાને માટેની irreducible meta-language બની રહે છે.

કાંઈ નહિ તો ભારતીય-યુરોપીય ભાષાઓમાં પાયાનું બંધારણ એક જાતનું છે. એમાં કર્તા અને ક્રિયાપદનો સમ્બન્ધ હોય છે. આ સમ્બન્ધ વિશે Pardines કહે છે : This relation should not be interpreted as the attribution of a predicate to a subject, but as the attribution of a subject to a predicate. અનુભવમાં તો predicate જ આપેલું હોય છે, subject તો predicateમાં સૂચિત છે એ રીતે વિચારથી રચાતો હોય છે. આ સિદ્ધાન્તના સમર્થનમાં એક હકીકત રજૂ કરી શકાય. દરેક ભાષામાં પ્રથમ શબ્દો તો ક્રિયાસૂચક જ હોય છે. The first operation consists in substantifying these verbs. અંગ્રેજીમાં 'to hum' પ્રયોગનો વિચાર કરો. એમાં verbal nounનો પણ સારી રીતે ઉપયોગ થતો હોય છે. 'I'll do the talking myself', 'Let me do the driving' 'ક્રિયાપદમાં substantive હોય જ છે. ઘ. ત. 'It is the thunder which thunders Impersonal verbsની રચનામાં આ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. આપણે 'Rain' કે, 'What is rain' નહીં, પણ 'it rains' કહીશું. 'આકાશ ભૂરું છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે substantive તે predicateથી તદ્દન જુદું છે. આમ છતાં આપણે આકાશની જ ભૂરાશ વિશે બોલતા હોઈએ છીએ.

આ predicateના substantificationથી શું સૂચિત થાય છે ? એમાં જે તત્ત્વણુ આપેલું છે તેને ઉદ્ભવથી જન્વાના વિચારનો પ્રયત્ન દેખાય છે. મારા માથા પરનો ભૂરો રંગ કે આકાશમાં થતી ગર્જના આમ તો કશાં મહત્વનાં નથી, પણ એ પુનરાવર્તન પામતી ક્રિયાઓ બની રહે છે કે એમને ફરીથી એ રૂપે રજૂ કરી શકાય છે ને જે શક્તિમાંથી એ ઉદ્ભવતાં હોય છે

તેના બાજુ સાક્ષીરૂપ બની રહે છે. ગર્જના આપણામાં આશ્ચર્ય જગાડે છે તે કાર્ધ દેવને માન આપતા હોય એવું વક્ષણ આપણે દાખવીએ છીએ. એવી રીતે ભૂરો રંગ એક દ્યુતિમય શક્તિ બની રહે છે જેની કવિઓ કવિતા રચે છે.

Nominal sentenceની રચનાથી શું સૂચવાય છે? નામ કાર્ય કરવાને સમર્થ એવા કર્તાને સૂચવે છે અને **nominal sentence** આ કાર્યને એના કર્તા સાથે જોડે છે. **Pardines** કહે છે. 'In this way the relation of the subject to the predicate is basically a causal relation. Predicateની વાસ્તવિકતાનો પાયો Subjectમાં જડી રહે છે. આમ language is penetrated by rationality. એમ બને કે આ કાર્યકારણ ભાવ માત્ર animism ના સ્વરૂપનો હોય, પણ Animism is a melody of language and hence of thought. એવું મેકસમૂલરનું વિધાન સ્વીકાર્ય બનશે ખરું? એવું કોઈ ભાગ્યે જ માનશે. The thunder thunders, pinks are pink, the rapids are rapids જેવા પ્રયોગોમાં પુનરુક્તિઓ માત્ર નથી. 'સૂરત શહેરનું' નામ સૂરત છે.' એવા પ્રકારની પુનરુક્તિ બહુ બહુ તો એ ગણાય. એમાં કાર્યકારણભાવનો નિર્દેશ છે. 'Pinks are Pink' કહું છું ત્યારે ફૂલમાં એવું કશુંક છે જે એના રાતા રંગને સમજાવે છે, જેમ કારણ કાર્યને સમજાવે છે તેમ. ત્યારે Physics ને તપાસવાની એક ભૂમિકા હું ચીંધું છું; વાસ્તવમાં કર્તા તે કારણરૂપ વસ્તુ છે. આ બધામાં પાયાનો ભાષાકીય સમ્બન્ધ તે કાર્યકારણ સમ્બન્ધ છે, Inherenceનો સમ્બન્ધ નથી. આવી વિચારણાને પરિણામે Pardines-ભાષાને 'It involves a fallacious ontological commitment' એવા દોષમાંથી મુક્ત કરે છે. એ કહે છે, "The substantive does not designate a substance, whose essence we could know independently of this predicate. instead, it merely gives a substantial reality to a phenomenon of experience expressed by the predicate." આને કાર્યકારણના સમ્બન્ધના પાયા પર મૂકીને એ કહી આપે છે. ભાષામાં involve થયેલા બધા જ સમ્બન્ધોનાં મૂળ કાર્યના કારણ સાથેના કે કારણના કાર્ય સાથેના સમ્બન્ધમાં જોઈ શકાય. અનુભવની શબ્દોમાં બુદ્ધિગમ્ય અનુભવોમાં આ દેખાતું હોય છે. આમ ભાષામાં બુદ્ધિતત્ત્વ ક્રિયાશીલ થતું હોય છે એનો પણ પુરાવો મળી રહે છે. predicate ને subject સાથે જોડો છો કે તરત જ Predicate is no longer felt, it is thought. To construct

the subject is the same thing as to think the predicate: And this thinking is already a logical thinking, since it brings into play the principle of causality.

હવે આથી એક ડગલું આગળ વધીએ. ભાષાના બંધારણમાં વરતાતી આ બુદ્ધિની ક્રિયાશીલતાની ભૂમિકાની પહેલાં પણ ભાષામાં વિચારનું Rudimentary manifestation બતાવવાનું શક્ય છે. ભાષાના બંધારણમાં આવિષ્કૃત થયું બુદ્ધિમત્તાનું તત્ત્વ તે જે પદાર્થ જોડે એને કામ પાડવાનું છે તેના સમ્બન્ધમાં પ્રવૃત્ત થનારું તત્ત્વ છે આ પદાર્થ મારા મનમાં પ્રશ્નો ઊભા કરે છે, જેના જવાબો શોધવા મારી બુદ્ધિ પ્રવૃત્ત થતી હોય છે. પણ એની પ્રાથમિક જરૂરિયાત એ છે કે એ પદાર્થ મારી આગળ રજૂ થવો જોઈએ. મને એની ઉપસ્થિતિનું ભાન થવું જોઈએ; એની આગળ હું કેવળ ઉપસ્થિત હોઉં તે બસ નથી; એ તો કેઈ બાંધતો માણસ પણ ઉપસ્થિત હોઈ શકે. ચેતનાના પ્રકાશમાં જ એ પદાર્થ ઉદ્ભાસિત થતો હોય છે; પડદો અથવા આવરણ ચિરાઈ જાય છે સાર્વજનિક શબ્દોમાં જે in-itself છે તેના અન્ધકાર નષ્ટ થાય છે અને જગત આવિષ્કૃત થાય છે. પછીથી હું કહી શકું છું, “કશુંક છે.” પણ એ શું છે? એની મને હજી ખબર નથી. જે દેખાય છે તે છેતરામણું અને ગૂંચવણભર્યું પણ હોઈ શકે. આથી મારે એ વિશે શોધ ચલાવવી પડે છે અને પરિણામે એનું objective significaton રચાતું આવે છે, પણ એનું વિશ્વ બહુ થવું જોઈએ અને એણે કશાકની ઉપસ્થિતિની મને સાહેદી આપવી જોઈએ. આથી કાન્ટે કહ્યું, ‘The imagination is the common root both of intuition and of the concept.’

આ અંગે માનવીની ઉપસ્થિતિની તેમ જ એનાં initiativeની પણ જરૂર રહે છે. એને વાણીની અપેક્ષા તો રહે જ છે. હું પદાર્થનું નામ પાડું છું ત્યારે જ મારી અને એ પદાર્થની વચ્ચે અવકાશ બોલો થાય છે. જેમાં એ પદાર્થ મારી સમક્ષ પ્રતિભાસિત થઈ જાડે. આથી જ તો ભાષા વિશે માનવીને હંમેશા આશ્ચર્ય થતું રહ્યું છે; એથી જ તો ભાષામાં એ સૃષ્ટિના સર્જકના જેવા ગુણોનું આરોપણ કરતો રહ્યો છે. શબ્દ કાંઈ પદાર્થને ઉપગ્રસ્તો નથી, પણ એને એ અન્ધકારમાંથી જાણે ઝડપી લે છે. કશાક સાહજિક ચમત્કારથી એ એની ઉપસ્થિતિને આપણી આગળ પ્રકટ કરી દે છે. નામ ધર્મને કશુંક evoke કરવું એટલે એને હાજર કરી દેવું.

કાલ્પનિક અને વાસ્તવિક વચ્ચેનો ભેદ કાંઈ એટલો બધો નથી. આપણો રોજ-બ-રોજનો જીવનક્રમ આ ભેદને વધારે પડતો કરી મૂકે છે અને આપણને કહેર વાસ્તવિકતાનાં વજન અને પ્રતિરોધનો અનુભવ કરાવે છે.

પણ નામના incantation ની ક્ષણે તો જાણે શબ્દ પદાર્થની ઉપસ્થિતિને અનિવાર્ય બનાવતો હોય એવું લાગે છે. આગેલાઈનું આ પ્રખ્યાત વાક્ય સંભારે, "The bouquets of flowers are the bouquets of the names of flowers." આ કક્ષા પછીથી, હાઈડેગર કહે છે તેમ, જગત અને પૃથ્વી વચ્ચેનો સંઘર્ષ શરૂ થાય છે. આ પછીથી જે વાસ્તવિક છે તેની essential otherness એની કહેરતા, એની અપારદર્શકતા આપણી આગળ પ્રકટ થવા લાગે છે. આથી Dufrene કહે છે : The qualities of what is present can manifest themselves only in this presence, and the presence is attested to by the image, and the evocation of the image supposes the human voice, the word that convokes the day : the world opens only at the open sesame of speech. આમ છતાં એ નથી ભૂલવાનું કે શબ્દ આ શક્તિ પ્રયોગ શકે છે તેનું કારણ એ છે કે જગત એને એમ કરવાની શક્તિ આપે છે. કાલ્પનિક જે વાસ્તવિકતાની બ્રાંતિ બિભી કરી શકે છે તો એનું કારણ એ છે કે જગત સૌ પ્રથમ પોતાને Image દ્વારા જ રજૂ કરે છે. પણ વધારે મહત્વની વસ્તુ એ છે કે આ Images Significant હોય જ છે અને તે એવી રીતે કે ઉપસ્થિત જ અર્થનો પર્યાય બની રહે છે. આ હકીકતને અનેક રીતે સમજી શકાય, કારણ કે Image તું સ્વરૂપ સન્નિધ છે. આપણા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો સાથે સમ્પર્કિત images જે એ પ્રત્યક્ષો પરનું લાભ્ય પૂરું પાડીને પ્રત્યક્ષીકૃત પદાર્થોના અર્થને સમૃદ્ધ કરી આપે છે. એમ કરતાં કરતાં આ પ્રકારની Imagesને સ્વપ્નમાંની images થી જુદી પાડી શકાય, જે આપણી આકૃષ્ટ ચેતનાને સ્તબ્ધ કરે છે. જે કાલ્પનિક છે તે હંમેશા અવાસ્તવિક છે એવું નથી. અથવા જરા વધુ ચોક્કસાઈથી કહીએ તો જે અવાસ્તવિક છે તે નોખું પડી જતું કે normal થી જુદું છે એવું નથી. એ વાસ્તવિક તરફ જવાનું એક સાધન પણ હોઈ શકે. It can fulfill those empty intentions that animate perception. અહીં unreal કરતાં પ્રશ્ન prereal નો છે. It is a constant anticipation of the real without which

the An it | the real would be but a spectacle without spatial or temporal thickness. પણ હજી સહેજ આગળ વધીએ. પ્રત્યક્ષને તીવ્ર અનાવનારી આ image સાથે આપણે પ્રત્યક્ષને માટે પણ અવકાશ રાખવો જોઈએ.

શુદ્ધિ આ પ્રત્યક્ષીકરણ તે Images સિવાય બીજું શું છે? પણ હવે આ Ru Images વાસ્તવિકને ખણિડત કે ક્ષત કરતી નથી; અને એને વિશીર્ણું પણ બંધ કરતી નથી જેથી કરીને વાસ્તવિક તે અવાસ્તવિક બની રહે. વાસ્તવિકને in-પાડે itselfના અંધકારમાંથી માત્ર બહાર ખેંચી કાઢવામાં આન્યું હોય છે. એથી એ પ્રશ્ન આપણે માટે અસ્તિત્વમાં આવે છે; આપણાથી બન્યા વિના કોઈક રીતે એ પોતે જ પણ પોતાને પ્રસ્તુત કરે છે. if Ulysses conjure up dead heroes, or જો Mallarme' the flower, it is because the great abyss ઉપ itself or the springtime, being the potent images they શકે are, invite them them to do so.

આ નજીક આમ કહેવાનો અર્થ એ થયો કે જગત પણ આપણી સાથે બોલતું નજીક હોય છે; એનો જવાબ વાળવા જતાં જ આપણે ભાષાની શોધ કરતા હોઈએ છીએ; કારણ કે જગત જે images આપણી આગળ રજૂ કરે છે તે મહત્વથી હોય છે. અને તેમ છતાં એ imageનો અર્થ તે રસેલ જેને 'knowledge about' કહે છે તે પ્રકારનો હોતો નથી એથી બિલકુલ, આ 'knowledge about' માં જે પ્રકારનો અર્થ હોય છે તે તો વિજ્ઞાન અને ટેકનોલોજી સાથે સંકળાયેલા empirical reflectionને કારણે પ્રાપ્ત થતો હોય છે. એના વિરોધમાં, જગત જે images આપણી આગળ રજૂ કરે છે તેનો અર્થ તે immanent sense છે, 'knowledge in' છે. એની દ્વારા જગત પોતાને એક સમગ્રતાને રૂપે ઉદ્ઘોષિત કરે છે.

જાં ત્યાં આ સંદર્ભમાં સમુદ્ર, પૃથ્વી, પર્વતો, આકાશ, અરણ્ય જેવી સાદી છતાં પદ ભવ્ય imageનો ખ્યાલ કરી જુઓ. અહીં સમુદ્ર એટલે અગાધ અને વિશુદ્ધ હૃદય એવી ગતી નથી? હાઈડેગરે કહ્યું છે તેમ એ 'unceasingly tears જે open its own depths and unceasingly flings itself in નર to them" અને પૃથ્વી વિશે એ કહે છે. 'And as for earth, it is સા that which without effort and fatigue, from out of the કુર superior tranquility of great riches produces and bes-

the An it છુદ્ધિ Rી બધે પાડ પ્રશ્ન પણ જો ઉપ શકે આ નો “કુ છેત ચદ અ ઉ in of જ ત્ય પ હ જે ન સ ક

આ images તે લાગણીઓ પણ હોય છે એમાં જે polyvalence રહ્યું હોય છે તેનું કારણ એ છે કે માનવી આ બધાં પરત્વે હજી બહુ જગતમાં નિર્મલજગત અવસ્થામાં રહ્યો હોય છે, એ હજી basis અને groundની વધુ નિકટ રહ્યા હોય છે. આ દૂર રાખીને જોવાની images નથી. એ અર્થમાં તો એને સાચી રીતે Pre-imager કહેવી જોઈએ, કારણ કે કોઈ સુઅવસ્થિત દૃશ્યતા રૂપમાં એ હજી ચર્ચા હોતી નથી. એમાં ગર્ભિતરૂપે વિજ્ઞાનનું અસંદિગ્ધ વિશદ representation અને rigorous manipulation રહ્યું હોય છે તો સાથે સાથે fables અને જુદે જ રસ્તે ફટાઈ ગયેલું જ્ઞાન પણ હોય છે.

આ Preimagesની અવસ્થામાં માનવી જોવા કરતાં અનુભવતો હોય છે. પણ આ અનુભવમાં intentionality તો રહી જ હોય છે, feeling is not irremediably alienated in its own subjectivity. માનવીને જે સ્પર્શી જાય છે તેને, એની પ્રત્યે જે બોલે છે તેને, એ અનુભવે છે. પણ એમાંય પૃથ્વીની અમુક મુખાકૃતિની કલ્પના કરી લેવાની રહે છે. The names do not designate exactly either thing or person. They are names nothing but names, but sacred names.

જે ભાષા દ્વારા જગત પોતાને આપણી આગળ ઘોષિત કરે છે તે તો આપણી લાગણી સાથે રહી જ હોય છે. લાગણી પોતાને શબ્દો દ્વારા પ્રકટ કરતાં કરતાં જ પોતાને Image રૂપે crystalize પણ કરે છે. આ Preimages હજી એવી અવસ્થામાં હોય છે જેથી અમુક નિશ્ચિત નિયત પદાર્થને ચીધી બતાવાતો નથી. આથી એનામાં એક પ્રકારનું Polyvalence હોય છે; પણ એને જ કારણે અનેક પ્રકારનાં સાદૃશ્ય વિરોધો અને રૂપકો કવિતામાં શક્ય બને છે. આ પ્રકારની અલંકાર-યોજના ભાષાના ક્ષેત્રને વિસ્તારે છે એટલું જ નથી. They are rather the very substance of language. આંદોલન જ્યારે એની પ્રિયતમાને ઉદ્દેશીને કહે છે, “You are a beautiful autumn sky, clear and rose-colored.” અહીં જે identification એ સૂચવે છે તેને કોઈ રીતે વિભાવનમૂલક conceptual કહી શકાય નહિ. એનું મૂળ અનુભૂતિમાં છે જે શરદના આકાશ અને પ્રિયતમા બન્નેને કારણે ઉદ્ભૂત થાય છે. એને શરદના આકાશ

અને પ્રિયતમા બનતેની image દ્વારા સમજી શકાય, આ રીતે લાગણી કાબોચિત લાપાને તેમ જ Mythની લાપાને ઉદ્દીપ્ત કરે છે.

Myth અને કવિતા વચ્ચે નિકટનો સમ્બન્ધ છે તે નિર્વિવાદ છે Myth તે વસ્તુલક્ષી જ્ઞાન નથી, objective knowledge એ એક પ્રકારનો મુક્ત વિકાસ છે. આથી જ તે Imagesને Kerenyi mythologemes કહે છે. Jung એને archetypes કહે છે એણે કહ્યું છે તેમ (These images) are revelations of the pre conscious soul and as such have a vital significance, Kerenyi એ કહ્યું છે તે સાચું છે, "It is the world itself which speaks by means of the 'symbol'".

મહત્વનો મુદ્દો આ છે : જગત આપણી સાથે બોલતું હોય છે, એ આપણી પાસે આવે છે અને પોતાને શબ્દોની જાળમાં પકડાવા દે છે. આ એક બિન્દુ છે જ્યાં જગત પોતાને આપણી આગળ પ્રકટ કરે છે. where what is spoken is itself speaking એતનાનો જગત સાથેનો આ વ્યવહાર હુસેર્લની દૃષ્ટિએ transcendent Logic તપાસવા ઇચ્છે છે.

અહીં એક ગેરસમજને ટાળવાની છે : Communication is not unity " આવી myth ને કેટલીકવાર આદિમચેતના સાથેની એકતાની સાહેદીરૂપે રજૂ કરવામાં આવે છે તે યોગ્ય નથી; પણ જો એકતાનો કશો અર્થ હોય તો તે શેલિંગ જેને protohistory કરે છે તેમાં જ શોધી શકાય, પણ એને વિશે તો આપણે કશું જાણતા નથી, એટલું જ નહિ પણ એને વિશે કશું જાણવાનું પણ નથી, કારણ કે જગત સાથેની એકરૂપ એવી ચેતના તે જગતમાં લુપ્ત થઈ ગયેલી ચેતના જ હોઈ શકે. એ પાષાણુ જેવી મૂક અને અન્ધ જ હોઈ શકે. myth અને કવિતા તો discourse કહેવાય માણસ બોલવાનું શરૂ કરે છે કે તરત જ અજાગો પડી જાય છે. જો myth અને કવિતામાં જગત સાથેની એકતા રાખવા જાય તો એ એકતા તે lived unity બની રહે નહિ. Ricoeur કહે છે તેમ : primitive man is already man split off and separated.

If language manifests this rupture through which subjectivity is constituted, it presupposes always the

possibility of a communication પછીથી જગત અને માનવી વચ્ચેના સમ્યન્ધની દાર્શનિક સમસ્યા ઊભી થાય છે. જગત ને અર્થ imageથી રજૂ કરે છે તેને ગ્રહણ કરવા માટે એમ માની લેવાની જરૂર પડે છે કે માનવી આ અર્થ માટે ટેવાયેલો છે. આ ભાષા સમજવા માટે અને પછી બોલવા માટે માનવી અને જગત વચ્ચે ભૂમિકા હોવી જોઈએ.

natural Language તે કોઈ કૃતક ભાષા નથી જેના દ્વારા વ્યક્તિ પોતાને અભિવ્યક્ત કરે છે. હાવભાવ, ચિત્કાર અને આંસુને signals કહેવાય sign નહિ. એનાથી વિચારો ઉદ્દીપ્ત થતાં નથી પણ કાર્ય કરવાને પ્રવૃત્ત થવાય છે. વળી એથી superficial જ વ્યક્ત થાય છે. કોઈ કલાકાર પોતાને અભિવ્યક્ત કરે છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે એ સાવ જુદી જ વાત હોય છે. એની ભાષા જેટલી ઓછી Expressive એટલે કે વધારે reticent, વધારે વિવેકપૂર્ણ, વધારે બિનજગત તેમ એની અભિવ્યક્તિ વધુ ઉત્તમ. એ પોતાને વિશે જેટલે અંશે ઓછું બોલે તેટલે અંશે એ પોતાને વધુ અભિવ્યક્તિ કરે.

Natural Language is neither organized by intelligence, nor animated by feelings. It does not express man's nature, but nature itself. કવિને મન બોલવું એટલે પોતાની દ્વારા જગતને બોલવા દેવું. વાલેરીએ કહ્યું છે તેમ કવિનો અવાજ તે એનો પોતાનો નથી.

“(It) is the voice of the waves and the woods.”

આમ કવિતા તે Natural Language છે. કવિતા જ મૂળ ભાષા છે. સાચી ભાષા છે. ભાષાવિજ્ઞાની ચેસ્પર્સન અને ફિલસૂફ શેલિંગે પણ આવું જ કહ્યું છે. એ સાચી ભાષા છે કારણ કે એ ને અર્થતું વહન કરે છે તે બીજી કોઈ રીતે કહી શકાતો નથી; અને એ જગત પોતે જ બોલતું હોય તેવી ભાષા છે.

ગદ્યમાં શુદ્ધિ વ્યાપારશીલ બને છે, પણ હાઈડેગર ગદ્ય અને પદ્ય વચ્ચે ને અન્તર કદ્ય છે તે વધારે પડતું છે. ગર્તા, રાત્રિ, આકાશ, પૃથ્વી જેવી ભવ્ય imlageને માટેનાં નામો તે દેવોનાં નામો પણ છે. એમાં cosmogony અને theogony તું વિચક્ષણ મિશ્રણ છે. આની પછી જુદી જુદી શક્તિઓનાં નામો આવે છે, મરણ, વાસના, યુદ્ધ, આ બધાં પણ કશોક

દેવી તત્ત્વને ચીધે છે. આ પછીથી આ શક્તિઓનું secularization આય છે ને આપણે physice અને ontologyની વિભાનાનાઓ સુધી આવી પહોંચીએ છીએ. Fraenkel કહે છે : Profound ontological speculations are set down in the verses of Hesiod; and yet he would never have been able to conceive or formulate such speculations in an open and unciphered conceptual language. દ્વિલસૂત્રી પણ સોફિસ્ટિકના સમય પહેલાંની એ first cosmogoniesની ભાષામાંથી પ્રેરણા મેળવતી રહી છે.

આમ ગદ્યમાં હમેશા કવિતા રહી હોય છે, કારણ કે કવિતા આખરે કાંઈ કવિઓનો વિશિષ્ટ અધિકાર નથી. જે કાંઈ અપ્રતિરોધ્ય અંદુશોના પ્રભાવ નીચે બોલનાર અને પોતે જે બોલે છે તેનાથી પોતે જ મક્કિત થનાર તે કવિ, ‘હું’ તને આહું છું’ એવું સાદુ રેઢિયાળ વાક્ય બોલનાર પણ જો એ વાક્ય જાણે એનામાંથી કાંઈ એ આંચકી લીધું હોય, જો એ શબ્દો બોલાયા પછી એના મુખમાં વિલક્ષણ સ્વાદ મૂકી જતા હોય, પ્રથમ માનવી પ્રથમ વાર બોલતો હોય એ રીતે જો એ શબ્દો બોલાયા હોય, એના ઉચ્ચારણ માત્રથી એની આગળ એક નવું વિશ્વ ખૂલી ગયાતો અનુભવ થતો હોય જેમાંનું અધું જ ક્ષણભર તો આ પ્રેમમાં સહકારી અને સાક્ષીરૂપ બની રહેતું હોય તો એ શબ્દો બોલનારો પણ શું કવિ નથી ? પ્રમાણભૂત વાણી માત્ર મૌલિક જ હોય છે.

પણ વાણી નામે પ્રમાણભૂત હોતી નથી. સામાન્ય ગપસપ કે વાનચીત પ્રમાણભૂત નથી હેતાં એમ કહેવું પણ કેટલે અંશે સાચું છે ? જે વાતચીતમાં ચિન્તનનું નામનિશાન નહિ, જે નહીં ટેવવશ કે યાન્ત્રિક હોય તે પણ કથુંક અણુધાર્યું અણુચિન્તવ્યું કહી દેતું હોય છે. આપણે હવામાનની જ વાતો કરતા હોઈએ ત્યારે ય જગતમાં પ્રવર્તી રહેલા કનનો નિર્દેશ નથી કરતા ? શિષ્ટાચાર જાળવવા પૂરતું બોલતા હોઈએ છીએ ત્યારે ય નાગરિકતાનાં ધોરણો સાથે મેળ પાડતા હોઈએ છીએ. રોજ-અ-રોજના જીવનના પ્રવાહમાં જે ભળી જાય છે તે કાંઈ એટલા જ કારણે પ્રમાણભૂતતા બોઈ એસે છે એવું થોડું જ કદી શકાશે ? આ બાબતમાં કોએ કહે છે તે સંભારવા જેવું છે.

Poetry is language in its purest essence People have thought this first and poetic language later came

to be perverted and degraded into a practical language, a more utilitarian instrument, and that only the impact of the genius could cause language from time to time to be rediscovered by some of the elect. But no, language is never perverted...even in the course of lively conversation and in expression of daily life one can see the words being rehewed and invented by the imagination and then it that poetry flowers.

ભાષાની અધોગતિ થાય છે ખરી? ભાષાવિજ્ઞાનીઓ કહે છે કે એ ધસાઈને જુદા-જુદા ત્રણ સ્તર પર ક્ષીણ થઈ જાય છે.

phonological level (as witnessed by the principle of economy), syntactical level (as seen in the (simplification of Grammatical structures), semantic level (as exemplified by standardization of metaphors).

આમ છતાં આ ક્ષીણતાને દૂર ન જ કરી શકાય એવું નથી. ભાષાઓ ધરડી થાય, પણ સાવ મરી પરવારે નહિ; એમનામાં નવા જીવનનો સંચાર કરવાનો કોઈ ઉપાય તો હોવો જ જોઈએ. વિજ્ઞાનના વિકાસથી એને નવી શક્તિ અને સમૃદ્ધિ પ્રાપ્ત થાય. physics વિશેનું પુસ્તક એ નરી ગયસય નથી એ કશુંક કહેવા માટે લખાયું હોય છે. એક નવા વિશ્વ માટે વાત કરવા માટે એ નવી ભાષાનો પ્રવેશ કરાવે છે. આ વિશ્વ (humanized by objective concepts and technical procedures) જેને Heyee? ગદ્યનું જગત કહે છે. અહીં માનવીના હાથમાં બધાં સૂત્રો રહ્યાં હોય છે. વિચાર અને હાથના આ ચક્રવર્તીમાણાનો આધાર મનુષ્યના જગત સાથેના સામાન ભૂમિકાના સમ્બન્ધ પર રહ્યો હોય છે, એમાં જગતને પદાર્થોની અમુક પ્રકારની વ્યવસ્થા રૂપે નહિ, પણ જીવીને જાણવામાં આવે છે.

કવિતા પણ સામાન્ય ભાષામાં નવા પ્રાણનો સંચાર કરે છે, એ reactivates the primitive language એ કવિતાની આદિમ અવસ્થા છે.

એ રોજ-બ-રોજની ભાષાને અવળીસવળી કરી નાખે છે માહિતીનું વહન કરવાની સામાન્ય યોજનામાં એ ભંગાણુ પાડે છે. રૂપક શબ્દો શબ્દો વચ્ચેના નવા સમ્બન્ધો જોડે એટલું જ નહિ, પણ કાવ્યનું પદ તે ઘટકોની રેખાયિત વ્યવસ્થા નથી, એથી એ પોતાને એક સમગ્રતારૂપે રજૂ કરે છે.

જેમ logical formalism છે તેમ poetic formalism પણ છે. બંને ભાષામાં rigour અને fullness લાવવા મળે છે. બંનેને એના નિયમો હોય છે. એ નિયમો પ્રારંભમાં યાદચ્છિક લાગે પણ વાસ્તવમાં એ એવા હોતા નથી. એનાથી ભાષામાં truth અને veracity આવે છે. આ નિયમો કાવ્યમાં નવી ભાષા ઘડી આપે છે જેમાં જગત એનાં મૂર્ત પાસાંઓ સહિત અલિપ્યકત થાય છે.

મનુષ્ય અને જગત વચ્ચેના પ્રાથમિક વ્યવહારનાં સાધનરૂપ કવિતા તે ભાષાનું સૌ પ્રથમ રૂપ છે, એમાં ભાષાનું preconceptual signification તત્ત્વાણુ અનુભવી શકાય છે. વાણી વડે જગતની ઉપસ્થિતિને રચી દર્શ શકાય છે. જગતને અને માનવીને જે ભાષા જોડે છે તે એને જગતથી છૂટો પણ પાડે છે. એનું કારણ કદાચ એ છે કે એ જગતથી છૂટો પડી જ ચૂક્યો હોય છે. આ વિચ્છેદને પ્રમાણિત કરતું ચિન્તન ભાષામાં અન્તરનિર્હિત રૂપે રહ્યું જ હોય છે. પણ હવે કવિમાં એ પહેલાંની મુગ્ધતા રહી નથી, સરળતા રહી નથી, He no longer devotes himself only to evoking and celebrating the world. હોહરલીન મહાર્મે અને એલિયટ જેવા કવિઓ પોતાને પોતાની શક્તિ વિશે તથા પોતાની ભાષાના અર્થ વિશે સાશંક બનીને પ્રશ્નો પૂછતા હોય છે. હવે કવિતા કવિતા વિશેની બંને છે. શંખલાની બે જુદી જુદી કડીઓ એ પ્રકટ કરે છે : Language is the nourishing tie that joins man to the world and it is also the means for man to imancipate himself and to affirm his will to power. માનવી વસ્તુઓને જાણી શકે છે અને એના પર પ્રભુત્વ મેળવી શકે છે કારણ કે સૌ પ્રથમ એણે વસ્તુઓનાં નામ પાડ્યાં હોય છે. એ વસ્તુઓને નામ આપી શકે છે કારણ કે વસ્તુઓ એની આગળ પોતાને પ્રકટ કરે છે. કવિ આ જાણતો હોય છે અને એની કવિતા આ જ કહેતી હોય છે અને એની કવિતા આ જ કહેતી હોય છે. કવિતા ભાષાનો પ્રશ્ન બિન્ને કરે છે અને એ સમસ્યાનું પોતાની આગવી રીતે નિરાકરણ કરે છે.

આમ છતાં જો કવિતા આદિ શબ્દ હોય તો એ છેલ્લો શબ્દ તો નથી જ કારણ કે દિલ્લસૂફી હજી કવિતા તરફથી દરમ્યાનગીરી કરી શકે તેમ છે પણ દિલ્લસૂફી માત્ર વિચારીને રહી જાય છે, કવિતા તે કહે છે. કવિતા ભાષા વિશેની દિલ્લસૂફી નથી, એ પોતે જ ભાષા છે, original and ever mysterious.

ધ કેન્યોન રિવ્યૂ

(૧૯૩૯-૧૯૭૦)

રેખા મેકાલે

અનુ. કેતન મહેતા

ઈ. સ. ૧૯૩૯ માં કેન્યોન કોલેજમાં માત્ર સાડા ત્રણસો વિદ્યાર્થીઓ હતા. ઓહાયોના પરા વિસ્તારમાં પ્રકૃતિના સાન્નિધ્યમાં એક ટેકરી પર આ કોલેજ આવી હતી. ઓહાયોને સેવા આપનારા રાજકારણીઓ અને કલર્નમેન બદલ તેની નોંધ લેવાઈ હતી. તે વખતે જહોન કે. રેન્સમ એકાવન વર્ષની ઉમરે અંગ્રેજીના પ્રોફેસર તરીકે નિમાયા હતા. સાહિત્ય પ્રત્યંના આધુનિક વલણને કારણે વાન્ડરબિલ્ટ યુનિવર્સિટી તેમને છોડવી પડી હતી. તેમણે ચાર કાવ્ય-સંગ્રહો અને ‘ ધ વર્ડ્ઝ ઓફી ’ નામનો વિવેચનસંગ્રહ બહાર પાડ્યા હતા. તેમની દૃષ્ટિએ વિવેચનની આધુનિક પદ્ધતિઓ વડે સાહિત્યના પુનર્મૂલ્યાંકનની જરૂર એ યુગમાં સવિશેષ હતી. ગોર્ડન ચાલ્મર્સ કેન્યોન સંસ્થાના મહત્ત્વાકાંક્ષી, યુવાન પ્રમુખ હતા. તેમની પત્ની રેખાટાં કવયિત્રી હતી. ૧૯મી સદીના ‘ એડિન-બર્ગ રિવ્યૂ ’ અને ‘ બ્લેકવૂડઝ ’ની પરંપરામાં કોઈ સામયિક હોવું જોઈએ એમ શ્રીમતી ચાલ્મર્સને લાગતું હતું. રેખાટાં લોવેલ, રેન્ડોલ જેરેલ અને પીટર ટેલર જેવા મારા મિત્રોની જેમ હું પણ ત્યાં ગયો. રેન્સમ ઉત્તમ શિક્ષક છે એવી વાત મેં સાંભળી હતી.

બીજા બધાં લિટલ મેગેઝીનની જેમ ‘ કેન્યોન રિવ્યૂ ’ પણ અતિશય ઉત્સાહ, ખૂબ જ મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ અને થોડા પૈસાતું પરિણામ હતું. આ સામયિકનું જમા પાતું રેન્સમની અને સહમંત્રી ફિલીપ રાઈમની મેધા હતી. ન્યૂયોર્ક જેવા સ્થળેથી ખૂબ દૂર આવેલા ઓહાયોના એક નાના ગામમાં આવું મહત્ત્વનું સામયિક પ્રગટ થઈ શકે એ લાવના પણ સાથે હતી. જ્યાં સુધી ટપાલ વિતરણની વ્યવસ્થા હોય ત્યાં સુધી સામયિક ગમે ત્યાંથી શરૂ કરી શકાય

એમ રેન્સમ માનતા હતા. તે જમાનામાં મહત્વના સાહિત્યિક સામયિક તરીકે ‘પાર્ટિઝન રિવ્યૂ’ની ગણના થતી હતી. રેન્સમની દૃષ્ટિએ ‘પાર્ટિઝન’ કેન્દ્ર અંશે છીછરું અને ટ્રોટસ્કીઅન હતું.

દરેક દૃષ્ટિએ રેન્સમ રૂઢિચુસ્ત હતા. હમ્મતો ચહેરો, મિતભાષીપણું, દક્ષિણના ગૃહસ્થોમાં જોવા મળતું સૌજન્ય, ઉચ્ચ શિક્ષણ, જીવન અને સાહિત્યની સુયોગ્ય પરંપરાઓ બદલ આદર તેમનામાં હતાં. પણ એક બાબતમાં તેમનું વલણ બહુ જ વિચિત્ર હતું. સાહિત્ય વિશેનાં લખાણો, સાહિત્યઅધ્યયનની પદ્ધતિઓ તેમને મન શિથિલ, નળાં, અપ્રસ્તુત હતાં. તેમની દૃષ્ટિએ લેખકોના મનોવૈજ્ઞાનિક, જીવનચરિત્રાત્મક અભ્યાસ, તેમના જમાનાના ઐતિહાસિક લક્ષણોની તપાસ, કૃતિના ઉદ્ભવસ્થાનો અને તેમના પ્રભાવક બળોનો અભ્યાસ, સર્જકોના નૈતિક વલણોની સમીક્ષા-આ બધું ગૌણ હતું, મૂળ તપાસ કૃતિની થવી જોઈએ. કોઈ લેખકે ક્યારેક એના ગળત્યાહાર જર્જરે સારું લખ્યું હોય, ક્યારેક એના જમાનાની સંસ્કૃતિથી વિરુદ્ધ લખ્યું હોય, ક્યારેક કૃતિના દેખીતા અર્થોથી વિરુદ્ધ લખ્યું હોય તો પણ એની જાણ કૃતિનિષ્ઠ અભ્યાસ દ્વારા થઈ શકે. નવ્ય વિવેચના એટલે આ પ્રકારની વિવેચના. રેન્સમ જે પ્રકારની વિવેચનામાં આસ્થા રાખતા હતા તે વિવેચનાનું મુખપત્ર ‘કેન્થોન રિવ્યૂ’ બની રહ્યું.

આ સામયિકના રજતજયંતી વિશેષાંક વખતે મેં રેન્સમ અને રાઈસના આશયોને ધ્યાનમાં રાખીને પુરોવાચનમાં લખ્યું હતું : ‘કેન્થોન રિવ્યૂએ ક્યારેય સંપાદકીય નીતિની જાહેરાત કરી નથી, ખરીતો બહાર પાડ્યો નથી તો પણ આ સામયિકની નીતિ બહુ સ્પષ્ટ હતી રેન્સમે એક વખત કહ્યું હતું. ‘આપણા યુગમાં એક આવકાર્ય થટના એ બની કે આપણે સાહિત્યવિવેચન તરફ વળ્યા. સાહિત્યના ઇતિહાસના ખીજા કોઈ પણ ગાળામાં વિવેચના આવી પ્રગલ્ભ, સૂક્ષ્મ અને સારી પેઠે મૂળિયાં નાખીને સ્થિર થયેલી જોવા મળી નથી.’ રેન્સમની દૃષ્ટિએ આ સામયિક જ્યારે શરૂ થયું ત્યારે એ યુગ સર્જનાત્મક સાહિત્યનો નહિ પણ મુલ્યાંકન અને વિવેચનની નવતર સૂઝનો યુગ હતો. સર્જનાત્મક આવિષ્કારોનો નહિ પણ સાહિત્ય વિશેની સલાનતાનો યુગ હતો. આ નવી ક્ષમતાઓ પ્રગટ કરવાનું કાર્ય કેન્થોન રિવ્યૂએ બજાવવાનું હતું.

ખરેખર આ નવું જ હતું. જે લેખકો તાજેતરમાં નવ્ય વિવેચનનો વિરોધ કરી છે અને ‘અજ્ઞાનની તરફદારી’ કરતા જે લેખો લખે છે તેમણે યાદ રાખવું

જોઈ એ કે ૧૯૩૦ પહેલાં અમેરિકામાં સત્વશીલ વિવેચન બહુ ઓછું હતું. 'કલાકાર જે કરી રહ્યો છે તેનાં પરિણામો પ્રત્યે શુદ્ધિભૂષીઓનો રસ પૂરેપૂરો જાગૃત થવા માંડ્યો એમ એડમન્ડ વિલ્સને કહ્યું હતું', આ રસ અત્યાર સુધી ન હતો. કેન્યોન રિવ્યૂ માત્ર નવ્ય વિવેચનનું મુખપત્ર છે એવી પત્રકારોની વાતમાં તથ્ય નથી. ઈ. સ. ૧૯૩૯ માં તો કોર્થપણ શુદ્ધિશાળી વિવેચક નવી જ ઘટના હતો, અને આ બધા વિવેચકોની વિવિધતાને વર્ષો સુધી આ સામયિકે ઉત્તેજન આપ્યું હતું.'

હું માનું છું કે અમેરિકાના લિટલ મેગેઝીનોના ઇતિહાસમાં રેન્સમ સંપાદિત કેન્યોન રિવ્યૂની ગણના આર. પી. બ્લેકમર, લાયોનેલ ટ્રીલીંગ, વિલિયમ એમ્પ્સન, રિચાર્ડ એલમાન, રોબર્ટ પેન વોરેન, ઇર્વીંગ હો, કલીન્થ બ્રુક્સ, કેનેથ બર્ક જેવા વિવેચકોનાં લખાણો છાપનારા સામયિક તરીકે જ થવાની છે. પણ આ સામયિકમાં ડીલન ટોમસ, હેલ્મોર સ્વાર્ત્સ જેમ્સ ડિકી, જ્યોર્જ સેફરિસ, જહોન ખેરીમેન, રોબર્ટ લોવેલ, રોબર્ટ ક્રિટ્જેરાલ્ડ, વોલેસ સ્ટીવન્સ, રેન્ડોલ જેરેલ, ઓડેન, રોબર્ટ ગ્રેન્ડ જેવા પ્રખ્યાત કવિઓને સ્થાન મળ્યું હતું એ હકીકત ધ્યાનમાં રાખવી ઘટે. બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ટનાં કેટલાંક નાટકો પહેલી વખત અહીં પ્રગટ થયાં હતાં. તે વખતે અમેરિકામાં અપરિચિત એવા પાસ્તરનાકની વાર્તા પણ અહીં પ્રગટ થઈ હતી. રેન્સમના તંત્રીપણા હેઠળ આ સામયિકમાં ૧૯૪૦ થી ૧૯૬૦ સુધી કેટલુંક ઉત્તમ સર્જનાત્મક સાહિત્ય પ્રગટ થયું હતું. કેટલુંક, બધું નહિ. આ સામયિકની ખીજ બાજુ પણ હતી. ટી. એસ. એલિયટની કૃતિઓ અહીં જોવા ન મળી (તેના મરણ અગાઉ મેં તેમની સાથેની એક મુલાકાત પ્રગટ કરી હતી એ અપવાદ). સોલ બેલોને ઠંડો આવકાર મળ્યો હતો. ફ્રેંચ અસ્તિત્વવાદીઓની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી હતી. ખીજ વિશ્વયુદ્ધ પછી ખાસ ધ્યાનાર્હ બનેલા ઇટાલીના વાર્તાલેખકો સામે દૃષ્ટિપાત કરવામાં આવ્યો ન હતો. લોકોની કૃતિ પ્રગટ થાય, નેરુદાની નહિ. જોહન વેર્ધનની એક વાર્તા પ્રગટ થઈ હતી પણ યુદ્ધોત્તર કાળમાં તીખા તરુણો તરીકે જાહેર થયેલા બ્રેઈન, ઓરબોર્ન, એમિસને ક્યારેય સ્થાન મળ્યું ન હતું. ગ્રેહામ ગ્રીન કે ફ્રાન્ક ઓ'કોનર પણ નહીં.

રેન્સમને કથાસાહિત્ય પ્રત્યે ઝાઝો આદર નહિ. આ સ્વરૂપ જરૂરી પણ મોટે ભાગે કંટાળાજનક. રેન્સમ વાર્તાનવલકથા ઝાઝી વાંચે પણ નહિ. ૧૯૫૦ના ગાળામાં તેમણે મને કહ્યું કે મેં એક નવો લેખક શોધી કાઢ્યો છે. કોઈ

કારણસર તેણે ઉપનામ તરીકે 'જાપાનીઝ પીણુ' નામ 'ધારણુ' કર્યું છે. 'સાકી' એ 'Sake' નથી અને એચ. એચ. મનરો પહેલા વિશ્વયુદ્ધમાં મરણ પામ્યા હતા એ વાત મેં તેમને જણાવી નહીં. રેન્સમની આ મર્યાદાએ કેન્યોન રિવ્યૂના બીજા તંત્રી બનાવવામાં મને મદદ કરી.

મને વિવેચન પ્રત્યે આદર હતો, કેન્યોન રિવ્યૂની પરંપરા આજ રાખવા હું માગતો હતો. પણ રેન્સમે જેમનાં લખાણો પ્રગટ કર્યાં હતાં તેમનાં કરતાં ઓછા પ્રતિષ્ઠિત વિવેચકોમાં મને રસ હતો. હું કવિઓનો વધુ સમાજ કરવા માગતો હતો, મારી સંપાદનદૃષ્ટિ રેન્સમની તેણે ન આવી શકે એ નજીવના છતાં. પણ મુખ્યત્વે તો કથાસાહિત્યના ક્ષેત્રે નવી પ્રતિભાઓ કેન્યોન રિવ્યૂમાં મારે ચમકાવવી હતી. ૧૯૫૦ થી ૧૯૬૦ ના દાયકાનાં અંતિમ વર્ષોમાં ૧૯૬૦-૭૦ ના દાયકાના શરૂઆતનાં વર્ષો કથા-સાહિત્ય માટે આશાસ્પદ હતા. બેલો, ચીવર, અપડાઈક પ્રતિષ્ઠિત ચર્ચ ચૂકયા હતા. આર્થિક સીંગર અને બનાઈ માલામુડ ઉત્તમ સર્જન કરી રહ્યા હતા. હબ્બી લેખકોમાં રાફ્સ એક્સિસનની 'ઈન્વીઝીબલ મેન' સીમાચિહ્ન રૂપ બની ગઈ હતી. ફેરુઆક અને બીજા બીટ લેખકો ધ્યાન ખેંચી રહ્યા હતા.

રેન્સમના તંત્રીપણા હેઠળ કેન્યોનમાં દક્ષિણ અમેરિકાના લેખકો-નોબર્ પેન વોરેન, ફ્રાન્સીસ ઓ'કોનર. એન્ડ્રુ લાયટલ જેવા-પ્રત્યે ફૂલો ભાવપ્રગટ થતા હતા. સાહિત્યના સારા સામયિકમાં કોઈ લેખકને હતિહાસકારો અને બીજા ભાવકો પાસેથી સ્વીકૃતિ મળે તેના દાયકા અગાઉ સ્વીકૃતિ મળવી જોઈએ એવી મારી માન્યતા હતી અને આજે પણ છે. આવાં ગાર્ડ સંજ્ઞાનો અર્થ આ છે, પછી ભલે તંત્રીઓએ એ સંજ્ઞાનો અર્થ 'પ્રયોગ ખાતર પ્રયોગ' તરીકે થડાવ્યો હોય. સાહિત્યિક સામયિકે ગુટુંડ રટેર્મન, યુનિન વેલ્સ કે હોનાલ્ડ આર્થર્લામ જેવાની સાહિત્યિક વિચિત્રતાઓ છાપવાને બદલે ભાવિ હેમિંગ્વે, ફ્રાન્કનર કે મેરિયન મૂરની આરંભની રચનાઓ છાપવી એઈએ આ એક માત્ર ફરજ નથી પણ મુખ્ય ફરજ તો ખરી.

એટલે ૧૯૬૦ ની આસપાસનાં વર્ષોમાં હું ૧૯૭૦ પછીનાં વર્ષોની અપરિચિત પેઢીની પ્રતીક્ષા કરતો હતો. સાહિત્યનાં ઘણાં સામયિકો આ આશા રાખતાં હોય છે, બધાને અડધી જ સફળતા મળે છે. મારા પહેલા શિક્ષક અને માર્ગદર્શક ફ્રાંક મેરોલ્ડ ફ્રાંક હતા. સારા સંપર્કો, ઉત્તમ રુચિ અને થોડા

નર્થ એ, વાચન પણ ઝટ પૂરું થાય તેવું હોવું જોઈએ. એટલું જ નહિ પણ ઝટા લાગના શુદ્ધિથી અમેરિકનોને સર્જનાત્મક લખાણો કરતાં રાજકીય, સામાજિક, માહિતીપ્રદ લખાણોમાં વધુ રસ પડી રહ્યો છે. એટલે ખૂબ જ યાપક ધોરણે વંચાતાં સાહિત્યિક સામયિકની જગ્યા વર્તમાનપત્રમાં આવતી કટારો લે એ બહુ સ્વાભાવિક લેખાયું. ‘ધ ન્યૂયોર્ક રિવ્યૂ ઓફ બુક્સ’માં હગ્ગાબધ સમાચારો મળે. વિચેટનામ વિશે મેરી મેકાર્થી થું માને છે વગેરે વગેરે. ન્યૂયોર્કના બંદર પર ઓલિવર ટવિસ્ટના છેલ્લા હપતાઓ લઈ આવતાં વહાણોની પ્રતીક્ષા કરતાં ટોળાં ઊભાં હોય એ દિવસો ખતમ થઈ ગયા. વાચકોને તો હવે એ બાણવું છે કે છેલ્લા અઠવાડિયે વોશિંગ્ટનમાં શાંતિદૂત થઈ એ વિશે નોર્મન મેઈલરના પ્રત્યાધાતો કેવા છે.

આમ છતાં આ બધાની કશી અસર સાહિત્યના ‘લિટલ મેગેઝીન ઉપર પડી નથી એ સુખદ ઘટના છે. આવા સામયિકને ઉત્સાહની, દરિદ્રતાની, સ્વતંત્રતા છે. બહુ મર્યાદિત પણ સમાનધર્મી વાચકોના જૂથ માટે એ પ્રગટ થાય છે, તદ્દન ખરાબ કૃતિ કે ઉત્તમ કૃતિ પ્રત્યે સહિષ્ણુ વલણ રાખવામાં આવે છે. પ્રવર્તમાન રુચિ કે ફેશનના પ્રત્યેક નિયમની તે અવગણના કરી શકે છે, વોશિંગ્ટન ઉપર બોમ્બ પડે તો તેની ચિંતા તે કરતું નથી. તમારે અપ્તરંગી કહેવું હોય તો કહો, ક્યારે એ પ્રતિભા શોધી પણ આપે. આટલા જ માટે તેનું અસ્તિત્વ.

ત્રૈમાસિકની જવાબદારી સંસ્કૃતિરક્ષકની, એટલે તેના ઉપર હમેશા આક્રમણો થવાનાં. સમાચાર તરીકે તો તેમાંથી કશું મળવાનું નહીં. ધંધાદારી પ્રેસ નવી નવી કલમેને પ્રકાશિત કરી આપે એટલે નવી પ્રતિભાઓને પોપનાર બળ તરીકે તેનો કાર્યભાર ઓછો થયો. એક જમાનામાં ‘સેટરડે ઈવિનીંગ પોસ્ટ’ અને ‘હાઉન્ડ એન્ડ હોર્ન’માં સાવ જુદી જુદી કક્ષાનાં લખાણો પ્રગટ થતાં હતાં. તેમના અનુગામીઓ માટે આ વાન સાચી નથી. હવે પ્રકાશનોમાં, ઉન્નતબ્રૂ, મધ્યમબ્રૂ, અવનતબ્રૂ જેવા જડએસલાક વિભાગો રહ્યા નથી. આ સારું છે. કે ખરાબ એ જુદી વાત છે.

આ કારણોસર અને બીજા અંગત કારણોસર મેં ૧૯૬૬ માં કેન્યોન રિથ્યૂનું સંપાદન ત્યજી દીધું. જ્યોર્જ લેનિંગના તંત્રીપણા હેઠળ બીજા ચાર વર્ષે આ સામયિક ટકયું પણ પછી આર્થિક દુરદેશી ધરાવતાં કોલેજના એક

સમયે ઊભી થતી યોગ્ય સમયે ઊભી થતી યોગ્ય તકને લીધે તેઓ બે સુન્દર સામયિકો બહાર પાડી શક્યા હતા. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ લંડનમાંથી પહેલાં પ્રગટ થયેલા 'ઇંગ્લીશ રિવ્યૂ' માં હેન્રી જેમ્સ, ડી. એચ. લોરેન્સ, કોનરેડ, પાઉડ, વિન્ધામ લૂઈસ જેવા લેખકો સ્થાન પામ્યા હતા. 'ધ ટ્રાન્સએટલાન્ટિક રિવ્યૂ' યુદ્ધોત્તર કાળમાં પારીસથી બહાર પડતું હતું, તેમાં બેયુસ, હેમિંગ્વે કમીંગ્ઝ, પેસોસની કૃતિઓ જેવા મળતી હતી. આ બંને તેમના જમાનાનાં ઉત્તમ સામયિકો હતાં. આ પ્રકારની સફળતાનું બાગ્યે જ પુનરાવર્તન થતું હોય છે. રેન્સમે જ્યારે કેન્થોનની સોંપણી મને કરી ત્યારે તેમણે કહ્યું : વર્ષો પછી આજે પહેલી વખત નિરાંતે ઊંઘીશ. 'કદાચ પ્રતિભાશાળી સર્જકોને પોતે નકાર્યા હોય, તેમની ઉપેક્ષા કરી હોય, તેમને શોધવામાં નિષ્ફળ નીવડયા હોય એવા કારણે તંત્રીઓ અનિદ્રાના રોગથી પીડાતા હોઈ શકે. સર્જકની પ્રતિષ્ઠા જ એકમાત્ર અથવા મહત્વનો માપદંડ હોય છે એવું હું માનતો નથી. મેં અસ્વીકાર કરેલા ઘણા લેખકો આજે પ્રતિષ્ઠિત બન્યા છે. એમનો અસ્વીકાર મેં કર્યો એનો મને આનંદ છે, આજે પણ તેમનો અસ્વીકાર કરું. છતાં જો સર્જકોએ પોતાની જાતને પ્રમાણિત કરી હોય તેમનો અસ્વીકાર કરવાથી કે તેમની ઉપેક્ષા કરવાથી તંત્રીને પશ્ચાત્તાપની લાગણી નિંદગીભર રહે ખરી.

આમ છતાં મને સંતોષ થવાનાં કારણો છે. મારા તંત્રીપણા હેઠળ એ જમાનામાં સાવ અપરિચિત એવા બેથસ ઓટસ, થોમસ પિન્થોન, જહોન બાર્થ, વી. એસ. નાઈપોલ, ડોરિસ લેસિંગ, આર. પી. ઝાખવાલા, રીચલર, બુલિયા ઓ'ફ્લોએલેઈન જેવા લેખકો સ્થાન પામ્યાં. વધુ જાણીતામાં ગોર્ડિમર, ફ્રાન્ક ઓ'કોનર, જી. એફ. પાવર્સ, 'ક્રિસ્ટીના સ્ટીડ, જી. વેસ્ટ, ફ્લેનાનરી ઓ'કોનર, સિલ્વીયા પ્લાથ, જેમ્સ રિક્કી, જહોન બેરીમેન, વિલિયમ સ્ટેફર્ડ, રોબર્ટ લોવેલ, રેન્ડમ જેરેલ, જેમ્સ રાઈટ જેવા સર્જકો સ્થાન પામ્યાં હતાં.

૧૯૬૦ પછી મને લાગવા માંડ્યું કે શુદ્ધ સાહિત્યનાં સામયિકોના યુગ આથમી ગયો છે. ઓટોમોબિલના યુગમાં વેગનના જેવો એનો ઘાટ થાય. આધુનિક સામયિક વર્ષમાં ચાર વખત બહાર પડે, બસો પૃથ્થ હોય, તમારે સોંજ પરિશ્રમપૂર્વક વીતાવવી પડે. તેમાં સમાચાર ન હોય. સાહિત્ય તો ક્યારેય સમાચાર તરીકે લેખાયું જ નથી. વિક્ટોરીઅન યુગના વાચકોની વાત જુદી.

આધુનિક અમેરિકોનાં એ પસંદ ન પડે. આપણે તો ફેટાફ્ટ જીવવાથી ટેવાઈ ગયા છીએ : તરત રસોઈ થવી જોઈએ, મુસાફરી ઝટપટ પતી જવી.

નેઈ એ, વાચન પણ ઝટ પૂરું થાય તેવું હોવું નેઈ એ. એટલું જ નહિ પણ મોટા ભાગના સુદ્ધિષ્ટી અમેરિકનોને સર્જનાત્મક લખાણો કરતાં રાજકીય, સામાજિક, માહિતીગ્રહ લખાણોમાં વધુ રસ પડી રહ્યો છે. એટલે ખૂબ જ વ્યાપક ધોરણે વંચાતાં સાહિત્યિક સામયિકની જગ્યા વર્તમાનપત્રમાં આવતી કટારો લે એ બહુ સ્વાભાવિક લેખાયું. ‘ધ ન્યૂયોર્ક રિવ્યૂ ઓફ બુક્સ’માં હગલાઈથ સમાચારો મળે. વિથેટનામ વિશે મેરી મેકાર્થી થું માને છે વગેરે વગેરે. ન્યૂયોર્કના બંદર પર ઓલિવર ટ્વિસ્ટના છેલ્લા હપતાઓ લઈ આવતાં વહાણોની પ્રતીક્ષા કરતાં ટોળાં ઊભાં હોય એ દિવસો ખતમ થઈ ગયા. વાચકોને તો હવે એ જાણવું છે કે છેલ્લા અઠવાડિયે વોશિંગ્ટનમાં શાંતિકૂચ થઈ એ વિશે નોર્મન મેઈલરના પ્રત્યાઘાતો કેવા છે.

આમ છતાં આ બંધાની કશી અસર સાહિત્યના ‘સિટલ મેગેઝીન ઉપર પડી નથી એ સુખદ ઘટના છે. આવા સામયિકને ઉત્સાહની, દરિદ્રતાની, સ્વતંત્રતા છે. બહુ મર્યાદિત પણ સમાનધર્મી વાચકોના જૂથ માટે એ પ્રગટ થાય છે, તદ્દન ખરાબ કૃતિ કે ઉત્તમ કૃતિ પ્રત્યે સહિષ્ણુ વલણ રાખવામાં આવે છે. પ્રવર્તમાન રુચિ કે ફેશનના પ્રત્યેક નિયમની તે અવગણના કરી શકે છે, વોશિંગ્ટન ઉપર ઓમ્મ પડે તો તેની ચિંતા ને કરવું નથી. તમારે અંતરંગી કહેવું હોય તો કહો, ક્યારે એ પ્રતિભા શોધી પણ આપે. આટલા જ માટે તેવું અસ્તિત્વ.

ત્રૈમાસિકની જવાબદારી સંસ્કૃતિરક્ષકની, એટલે તેના ઉપર હમેશા આક્રમણો થવાનાં. સમાચાર તરીકે તો તેમાંથી કશું મળવાતું નહીં. ધંધાદારી પ્રેસ નવી નવી ક્લમોને પ્રકાશિત કરી આપે એટલે નવી પ્રતિભાઓને પોષનાર બળ તરીકે તેનો કાર્યભાર ઓછો થયો. એક જમાનામાં ‘સેટરડે ઈવનીંગ પોસ્ટ’ અને ‘હાઉન્ડ એન્ડ હોર્ન’માં સાવ જુદી જુદી કક્ષાનાં લખાણો પ્રગટ થતાં હતાં. તેમના અનુગામીઓ માટે આ વાત સાચી નથી. હવે પ્રકાશનોમાં, ઉન્નતશ્રૂ, મધ્યમશ્રૂ, અવનતશ્રૂ જેવા જડએસલાક વિભાગો રહ્યા નથી. આ સારું છે. કે ખરાબ એ જુદી વાત છે.

આ કારણોસર અને બીજાં અંગત કારણોસર મેં ૧૯૬૬ માં કેન્યાન રિફ્યૂતું સંપાદન ૧૫૭ દીધું. જ્યોર્જ લેનિંગના તંત્રીપણા હેઠળ બીજાં ચાર વર્ષ આ સામયિક ટકયું પણ પછી આર્થિક દુરદેશી ધરાવતાં કોલેજના એક

પ્રસુએ તેના પ્રકાશનનો અંત આણ્યો. ન્યૂયોર્ક હેરાલ્ડ પ્રિંટિંગ અને ટાઈપ્સ લિટરરી સપ્લીમેન્ટે તેના અવસાન બંદલ થોડો ખરખરો કર્યો. એકત્રીસ વર્ષના ઇતિહાસમાં કેન્યોન રિવ્યૂએ પોતાની જવાબદારી સારી રીતે ઉંપાડી. જહોન રેન્સમનો દીર્ઘ પુરુષાર્થ ક્યો એમ પણ કહી શકાય.*

* **Tri Quarterly** નો ૪૩ મો અંક 'લિટલ મેગેઝીન' ના વિશેષાંક તરીકે બહાર પડ્યો હતો. તેમાંથી આ લેખનો સારાનુવાદ કરવામાં આવ્યો છે.

‘એતદ્’ અંગે માહિતી

[ફોર્મ નં. ૪ નિયમ નં. ૮ ની રૂએ]

- ૧ પ્રકાશનતું સ્થળ : કથૂ - ૪, અધ્યાપક કુટીર્સ
પ્રતાપ ગંજ, વડોદરા-૨
- ૨ પ્રકાશનની સામયિકતા : દર મહિનાની ૧૫મીએ પ્રગટ થતું
માસિક.
- ૩ મુદ્રકતું નામ : ગિરધર તલાટી
રાષ્ટ્રીયતા : ભારતીય
સરનામું : તલાટી પ્રિન્ટર્સ સરદાર એસ્ટેટ
આજવા રોડ, વડોદરા-૧૯
- ૪ પ્રકાશકતું નામ : સૌ. ઉપા નેધી
રાષ્ટ્રીયતા : ભારતીય
સરનામું : કથૂ - ૪, અધ્યાપક કુટીર્સ,
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
- ૫ તંત્રીઓના નામ : ૧. સૌ. ઉપા નેધી
સરનામું ઉપર પ્રમાણે
૨. રસિક શાહ
૩/ઈન્ડિયા હાઉસ પેડર રોડ,
મુંબઈ - ૩૬
૩. જયંત પારેખ
એ/૨૭, ભગત એસ્ટેટ
મ. વૈદ્ય માર્ગ, ઘાટકોપર,
મુંબઈ - ૭૭
- ૬ સામયિકના માલિક : સૌ. ઉપા નેધી

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlingas of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

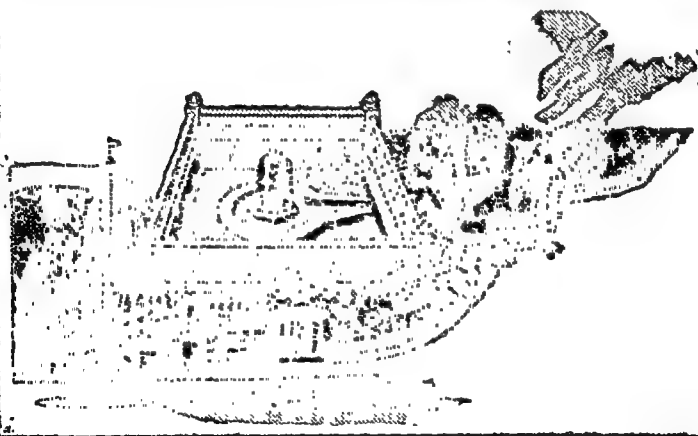
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

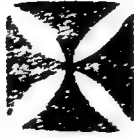
इत्येवं प्राचिस्तेन विश्वनाथेन संकर्य
लोकनाथपदसर्वं तस्यै तत्रापि सर्वदा॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



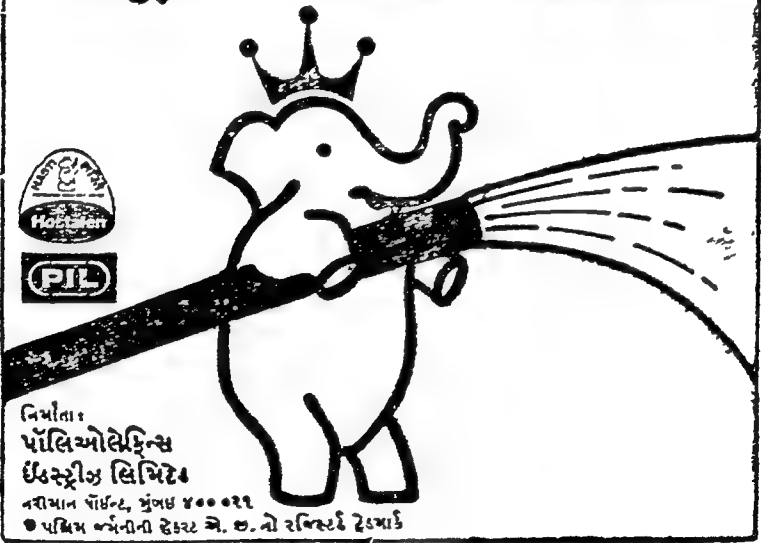
MAFATLAL GROUP





દસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



CHAITRA-PIL-116 GJ



Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the field of Industrial Chemicals



Our Range of products :

ACETIC ACID

MONOCHLORO ACETIC ACID

SOLVENTS

PLASTICIZERS

BENZYL PRODUCTS

POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICAL LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400 004.

સાહ્યાર સ્વીકાર

સાહિત્ય સંગમ :

આવૈસીદી, સુરત

(૧) નિતર ચિતર : જનક નાયક : મધ્ય - ૭ રૂપિયા
(દૂંકી વાર્તાઓ) ડિઝે. ૧૮૭૯

(૨) ઇતરેતર : ત્રિજયશાસ્ત્રી : મધ્ય-પાંદર રૂપિયા
(દૂંકી વાર્તાઓ) ડિઝે. ૧૮૭૯

આર. આર. ગેઠ

અમદાવાદ

(૧) સ્વનનીર્થ : રાધેશ્યામ શર્મા : મધ્ય-દસ રૂપિયા
(લઘુનવલ) ૧૮૭૯

(૨) ગુજરાતી ભાષાના ઇતિહાસની કેટલીક સમસ્યાઓ
હરિવલ્લભ ભાયાણી : મધ્ય-પાંચ રૂપિયા

ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન

સાર્વજનિક એજ્યુકેશન

મોસાયદી, સુરત

કૃષ્ણકાંત દડકિયા

સરસ્વતી નગર

અમદાવાદ

કુમકુમ પ્રકાશન

ગાંધી રોડ

અમદાવાદ

સાહિત્ય સંસ્પર્શ : વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી
(વિવેચન લેખો) મધ્ય-ત્રીસ રૂપિયા

૧૮૭૯

શર્વાલિક : કૃષ્ણકાંત દડકિયા

નાટ્યપ્રયોગની દષ્ટિએ ૧૮૭૯ મધ્ય-આર રૂપિયા

(૧) સમય સુંદર : ડૉ. રમણલાલ રી. શાહ

(ગુજરાત ગ્રન્થકાર શ્રેણી) મધ્ય-સાડા સાત રૂપિયા

૧૮૭૯

(૨) નાકર : ચીમનલાલ ત્રિવેદી

૧૮૭૯ મધ્ય-સાડા સાત રૂપિયા

(૩) સમાન્તર : ડૉ. રમણલાલ : જોષી મધ્ય-અઢાર રૂપિયા
(વિવેચન લેખો)

ખીલ આવૃત્તિ : ૧૮૭૬, ૧૭૭૮

રાકેશ પ્રિન્ટર્સ

૧૬૫, મહેરીવાડ, રાયપુર

અમદાવાદ

આવલેલના : વજ્રમાનવી : મધ્ય-સાત રૂપિયા

(કાવ્યસંગ્રહ) ૧૮૭૯

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક કુંટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ઓવદ્ - ૩૦

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(એક મા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

એતદ્

એપ્રિલ

૧૯૮૦

વર્ષ ૩

અંક ૩૦

ત્રીઓ

સૌ. ઉપા જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ, ખાવાસીદી, ગોપીપુત્ર, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રો. સુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુઅંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ. ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિવરફ્રંટ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉપા જોષીના સર મે
મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સંદર્ભો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉમા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, અંદ્રોહમ પાસે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

કાંબીકડલે

ઈન્દુ ગોસ્વામી

આવશે તો ક્યારે આવશે
મારી લવાઈભૂંડી લાપા
વેશમાં ક્યારે આવશે

માથે - બેડું મૂક્યા પછી તો
ચાર માંછલું ચોટું
તાતાચેયા હોય છે
નથી હોતું કેવળ
આ કાંબીકડલે આંધુ મન

માળવાનો મણિયારો જવા દઈએ :
બે થડી
ઘીને દીવે ચાલનારો જવા દઈએ
પણ

પોપટલાકડી જેવા પેટમાં
કયાં લગી બહુચરાછનો કૂકડો
બોલવા દઈએ

એક આંટા

બે આંટા

ત્રણ આંટા :

હૃદ થઈ મારાં રાંટાં પગલાંની રૈયતને
આમ રીઝવતાં રીઝવતાં

કાઈ તો માર્શનો લાલ હો
જે

દાકરથાળાનો પછો બોલ ઝીલી લે-

ગામગરાસ નહીં
 લાડીવાડી નહીં
 જે પૈસામાં બાવન મળતી
 બાંકડી પણ નહીં
 એ તો ફૂટી ફૂટીને ફેબાનું ઘર પૂછે
 લૂછે ના કોઈ એમ જ આવ્યું અચરજઘોણું આંસુ

આંસુ ફેલાતાં

૮

૫

કું

પણ ટપાળાના તાલ ટેવમાં ટપકે ક્યાંથી
 ઘરની અગાસી પર તો ફૂતરાં આંટા મારે છે

તે મરવા દો મહારથીઓના

અવતારને

આંધળાની આંખનું ઓખાહરણ માંડવાથી

આમેય

વાતો વા તે હડકવા

જોતા નથી

વગર પૂછંડીએ અહીં લોહીમાં

લાળ ભળી ગઈ છે

પછી

સપનું જોતા સૂરજની સોગડી

કાચી મરે કે કુંવારી :

એમને મન

પાણીમાં

સાંખેલું ઊભું રહેવું જોઈએ

સાધાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિવેચન

(અત્યારની ગતિવિધિ)

હરિવલ્લભ ભાયાણી

[વડોદરાની મહારાજ સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીના ગુજરાતી વિભાગને
આશ્રયે ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા વ્યાખ્યાનમાળામાં તા. ૨૩-૧-૧૯૮૦ના
રોજ આપેલું પહેલું વ્યાખ્યાન]

વિષયની વ્યાપકતા અને જટિલતા : પ્રસ્તુત પ્રયાસની મર્યાદાઓ

આજના પશ્ચિમની સૌથી વધુ પ્રભાવક વિચારધારા કોઈ પણ પદાર્થ, વ્યાપાર કે ઘટનાની વસ્તુપરક તપાસને જ જ્ઞાનનો મોભો આપે છે. અંતઃસ્ફુરણ કે આત્મનિરીક્ષણ દ્વારા પ્રાપ્ત થતી જાણકારી સ્વનિર્મિત હોવાથી તેને જ જ્ઞાન ગણતી નથી. આની સામે ખીણ કેટલીક વિચારધારાઓ એવી છે, જે અંતઃસ્ફુરણ અને આત્મનિરીક્ષણ દ્વારા મળતી જાણકારીને પણ જ્ઞાન ગણવાની તરફેણ કરે છે. આધુનિક સાહિત્યવિચારમાં પણ આ વિભિન્ન દૃષ્ટિઓ જોવા મળે છે. એક વિચારપ્રવાહ એવું માને છે કે સાહિત્યની સાહિત્યિકતાનો સંપૂર્ણ-પણે વસ્તુપરક ખુલાસો આપી શકાય, અને તે માટે માત્ર વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિપદ્ધતિ જ કાર્યસાધક છે. તો બીજો વિચારપ્રવાહ માનવવિદ્યાઓ માટે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિપદ્ધતિનું સામર્થ્ય સીમિત હોવાનું માને છે.

ઉપર્યુક્ત બંને પક્ષો અનુસાર થયેલા આધુનિક સાહિત્યવિચાર અને સાહિત્યવિવેચનનું સૈદ્ધાન્તિક તેમ જ કૃતિનિર્મિત સંશોધન-અધ્યયનનું, અંગ્રેજી તેમ જ હિતરૂપીય ભાષાઓમાં મળતું સાહિત્ય અત્યંત વિપુલ છે. વિવિધ સંપ્રદાયો અને મતોને અનુસરતી સાહિત્યતત્ત્વ અને સાહિત્યકૃતિઓની વિચારણા સેંકડો ગ્રંથો અને હજારો લેખો રૂપે વિસ્તરેલી છે. આ વિષયનો લેખનપ્રવાહ

દિનપ્રતિદિન ચોમાસુ પૂરની પેઠે વૃદ્ધિ પામતો રહ્યો છે. આ સાહિત્યમીમાંસા જાંડાણુ, વ્યાપકતા અને સૂક્ષ્મતાથી થઈ રહી છે અને તે જાંચી કક્ષાની શાસ્ત્રીયતા ધરાવવા સાથે વિભિન્ન વિદ્યાશાખાઓની તદ્દવિદ્કક્ષાની જાણકારીનો ઉપયોગ કરતી જોવા મળે છે. ભાષાવિજ્ઞાન, સંસ્કૃતિવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, તર્કશાસ્ત્ર, ગણિતવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન વગેરેનો ઉપયોગ અત્યારની સાહિત્ય-મીમાંસામાં એટલા પ્રમાણમાં થઈ રહ્યો છે કે તેમની સહાય લીધા વિનાની સાહિત્યમીમાંસા હજી મુખ્યતાની કક્ષાને વટાવી નથી શકી એવી પ્રતીતિ સહેજે થાય. પોતાની વિદ્યાશાખા સાથે સંલગ્ન અન્ય વિદ્યાશાખાઓની સહાય લેવાનું વલણ અન્ય માનવવિદ્યાઓમાં પણ વધી રહ્યું છે.

આ પરિસ્થિતિ પ્રસ્તુત પ્રસંગે મારા જોવા માટે મૂંઝવણભરી અને મુશ્કેલ બને છે. મારો વ્યાખ્યાનવિષય ‘૬’ ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિવેચન’ પણ ઘણો જ વિસ્તારી અને વિવિધ શાખાપ્રશાખા ધરાવતો હોવાથી તેનું સામાન્ય સર્વેક્ષણ પણ ઘણો સમય માગી લે. આથી વિષયનાં બે ચાર પાસાંઓનો જ અહીં સ્પર્શ કરી શકાશે. આમાં પણ એક વધારેની મર્યાદા આ વિષયના અદ્યતન સાહિત્યની દુર્લભતાને કારણે ઉદ્ભવે છે. ‘૭૦ થી ‘૮૦ ના દસકામાં પ્રકાશિત અનેક પાશ્ચાત્ય ગ્રંથો આપણે ત્યાં અપ્રાપ્ય છે. વળી ‘લૅંગ્વિજ એન્ડ સ્ટાયલ’, ‘પોએટિક્સ એન્ડ થિયરી ઓવ લિટરેચર’ (‘પીટીએલ’), ‘જર્નલ ઓવ લિટરરી સિમેન્ટિક્સ’, ‘બુલેટિન ઓવ લિટરરી સેમિઓટિક્સ’, ‘પોએટિક્સ’, ‘ન્યૂ લિટરરી હિસ્ટરી’, ‘ફિલોસોફી એન્ડ રેટરિક’ વગેરે જેવાં નૂતન સામયિકો પણ કવચિત જ હાથમાં આવે છે. આ કારણે પણ મારી ચર્ચાવિચારણામાં ઘણી જાણપ રહેશે. અને સમગ્રપણે લેતાં મારું વક્તવ્ય ખીન્નજોના મત, વિચાર કે વિવરણના દોહન કે તારવણી રૂપ જ હશે. વિચારોની ચકાસણી કરવા માટે પણ જરૂરી એવું આ વિષયમાં મારું કશું સંશોધન કાર્ય નથી.

તપાસવિષયની પ્રકૃતિ વિશે અને તપાસપદ્ધતિ બાબત મૂળભૂત મતભેદો.

ભાષાવિજ્ઞાનની વિવેચન માટેની ઉપયોગિતાનો વિચાર કરતાં પ્રથમ તો આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના વૈવિધ્યને ધ્યાનમાં લેવું પડશે. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનમાં વિવિધ સંપ્રદાયો અને કેટલાક સંપ્રદાયોમાં પેટાસંપ્રદાયો છે. આ અનુસાર ભાષાવિજ્ઞાનનો આધાર લેતું વિવેચન ભિન્ન ભિન્ન સિદ્ધાંતો, રીતિ-પદ્ધતિ, મોડેલો ને અભિગમો અપનાવે છે. જેમ કે જૂલૂમ્ફીલ્ડ-અનુસારી વર્ણનાત્મક, ચૉમ્સ્કી અનુસારી સાધક-રૂપાંતરણીય, ફિલ્મોર-અનુસારી વિભક્તિ-વ્યાકરણ પર:

અવલંબતો, ઓસ્ટિન-સર્લ-અનુસરી વાક્યકર્મના સિદ્ધાંતને અનુસરતો, ફ્રેન્ચ અધારણવાદી કે સંકેતવિજ્ઞાનીય વગેરે.

વળી વિવેચન માટે ભાષાવિજ્ઞાનની પ્રસ્તુતતા કેટલી તે અંગે પણ સારો એવો મતભેદ છે. એક મતે વિવેચન માટે ભાષાવિજ્ઞાન એક અનિવાર્ય સહાયક છે. પરંતુ યાકોબ્સન જેવા, કાવ્યકૃતિઓની 'ધ્વનિ' અને વાક્યરચનાની કવિઓનું સર્વાંગીણ વિશ્લેષણ આદરનારા માને છે કે (૧) સાહિત્યના વિશ્લેષણ માટે વિશિષ્ટ અને પર્યાપ્ત ટેકનિક સાહિત્યમીમાંસા પૂરી પાડે છે. (૨) સાહિત્ય-મીમાંસાના સિદ્ધાંતો અને પરિણામોનું પ્રમાણીકરણ ભાષાવિજ્ઞાન પૂરું પાડે છે. (૩) સાહિત્યકૃતિનું નિઃશેષ વિશ્લેષણ કરવું શક્ય છે. (૪) અર્ધાંજ ભાષાકીય તથ્યો કાવ્યદૃષ્ટિએ પ્રસ્તુત છે. (૫) એ તથ્યોમાં કશી પણ ઉચ્ચાવચ્ચતા નથી. (૬) અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકનથી નિરપેક્ષપણે વર્ણન આપી શકાય. આ સિદ્ધાંતો શૈલીવિજ્ઞાનના પહેલા તબક્કામાં થયેલા કાર્યના પ્રત્યક્ષપણે કે પરોક્ષપણે આધારભૂત હતા.

તે પછીના તબક્કાનું કાર્ય તેના લક્ષ્ય અને કાર્યપદ્ધતિની ખાખતમાં વધુ ઉદાર છે. ફાવ્લર-સંપાદિત 'સ્ટાયલ એન્ડ સ્ટ્રક્ચર ઈન લિટરેચર' (૧૯૭૫), કંચર અને સ્ટાફકે સંપાદિત 'ક્રેન્ટ સ્ટ્રેન્ડ્ઝ ઈન સ્ટાયલિસ્ટિક્સ' (૧૯૭૨), એટ્રમન સંપાદિત 'લિટરરી સ્ટાયલ' (૧૯૭૧) જેવા સંગ્રહોમાં વિષયો અને અભિગમોનો વ્યાપ વધુ મોટો છે. હવે સાહિત્યકૃતિને કોઈ એક જ ભાષાવૈજ્ઞાનિક મોડેલ લાગુ પાડવાનું વલણ નથી, પણ સાહિત્યસિદ્ધાંત, સાહિત્યવિવેચન અને સાહિત્યના ઇતિહાસના વિવિધ પ્રશ્નો પરત્વે સામાન્ય ભાષાવિજ્ઞાનના સાદરચને, સિદ્ધાંતને કે જે અનુકૂળ હોય તે ટેકનિકને ઉપયોગમાં લેવાનું વલણ પ્રવર્તે છે. આ નવ્ય શૈલીવિજ્ઞાનમાં^૧ સિદ્ધાંતોની ખાખતમાં નમનીયતા અને ઉદારતા પ્રતીત થાય છે. એક તરફથી તેણે સાધક-સ્પાંતરણીય અભિગમ અપનાવ્યો છે, તો બીજી તરફથી તેણે સમકાલીન નવ્ય કાવ્યમીમાંસાના અધારણવાદ સ્વરૂપવાદની સાથે ધનિષ્ઠ સંબંધ સ્થાપ્યો છે. ભાષાવિજ્ઞાનના (તેમ જ અવગમનતંત્રોને લગતાં અન્ય વિજ્ઞાનોના) કેટલાક ખ્યાલો અને કાર્યપદ્ધતિઓને ઉપયોગમાં લેવા છતાં નવ્ય શૈલીવિજ્ઞાન કોઈ વિશિષ્ટ ટેકનિકને વરેણું નથી. તેના અન્વેષણોને ચાલના ભાષાવિજ્ઞાનની બહારનાં અંતઃસ્ફુરણો, ઉપસ્થાપનાઓ અને સમસ્યાઓ દ્વારા મજબૂત છે. તેનું ચાલક બળ સાહિત્યવિવેચન છે, પણ પ્રશ્નો ઉકેલવાની મથામણ ભાષાવિજ્ઞાનના ઓગરો વડે છે.

શૈલીવિજ્ઞાનના સિદ્ધાંતના વિકાસમાં તેમ જ તેની વિશ્લેષણાત્મક વર્ણન-પદ્ધતિઓના વિકાસમાં અંધારણવાદી ભાષાવિજ્ઞાનનો ઘણો મોટો ફાળો છે. પરંતુ તે કારણે શૈલીવિજ્ઞાનને ભાષાવિજ્ઞાનનો જ એક ભાગ બનાવી દેવાથી અકારણ તેનાં પદ્ધતિ અને લક્ષ્ય સીમિત બની જાય છે. ભાષાવિજ્ઞાન અત્યાર સુધી તો વાક્યની કક્ષા સાથે કામ પાડી શક્યું છે, જ્યારે શૈલીવિજ્ઞાનના કેન્દ્રમાં ‘પાઠ’ (‘ટેક્સ્ટ’) અને પાઠ્યઅંધારણો હોય છે. વાક્યઅંધારણના મોડેલ પરથી પાઠ્યઅંધારણ તારવવું એ પાયાનો જ દોષ ગણાય. પાઠગત-સંકેતોના અંધારણનો ખુલાસો વિશિષ્ટ પાઠસિદ્ધાંત જ આપી શકે-જે સામાન્ય-સંકેતવિજ્ઞાનની એક શાખા છે.

પાઠ્યઅંધારણ એક મહત્વનો ધર્મ છે પાઠ-એકમોની સમયનિષ્ઠ સંઘટના તેનો બીજો મહત્વનો ધર્મ છે. વસ્તુસંભારનું પરિમાણ. આ બંને ધર્મો સાથે ભાષાસિદ્ધાંત કામ પાડી શકે તો નથી. વસ્તુસંભારનો ખ્યાલ ખાસ કરીને સાહિત્યિક પાઠસિદ્ધાંત માટે મહત્વનો છે. ભાષાની જેમ વસ્તુસંભારનો અંધારણવાદી સિદ્ધાંત વિકસાવવાના અત્યારે સખળ પ્રયાસો થઈ રહ્યા છે.

સાહિત્ય વિવિધ હોય છે, વાચકો વિવિધ હોય છે, અને અંગ્રેજોનો વિવિધ હોય છે. આ બધાં કારણોથી સાહિત્યવિવેચનની રીતિપદ્ધતિમાં અને તેનાં અર્થઘટનોમાં વૈવિધ્ય હોય એ તો ખરાબર છે. એટલે જ તો, નવનવી વિચારધારાઓને અનુરૂપ થઈ રહેતા આજના વિવેચકને કાંઈએ પરિસ્થિતિ પ્રમાણે રંગ બદલતો કાચડો કહ્યો છે. આધુનિક વિવેચનના વિવિધ અભિગમો કેટલીક વાર તો સંપૂર્ણપણે પરસ્પરના બાવર્તક હોય છે. તે તે પદ્ધતિનાં વિભિન્ન ગૃહીતો, વલણો અને અપેક્ષાઓને કારણે કેટલીક વાર તો એક વિવેચકનું કહેલું બીજો વિવેચક સમજી જ ન શકે એવી પરિસ્થિતિ સરખાય છે. સાહિત્યના સ્વભાવ અંગેનાં પાયાના મતભેદો મુખ્યત્વે ત્રણ છે : (૧) કાવ્ય સ્વાયત્ત છે કે સમાજ અને સંસ્કૃતિની સાથે સંલગ્ન છે ? (૨) કાવ્યભાષા સામાન્ય વ્યવહારની ભાષાથી ભિન્ન હોય છે કે તેનું જ વિસ્તરણ છે ? (૩) સાહિત્ય એટલે માત્ર ભાષા જ કે પછી ભાષા તો સાહિત્યનાં અનેક ઘટકોમાંનો એક ઘટક ?

શૈલીવિજ્ઞાનના વર્તમાન વ્યાપનું ઇંગિત : (૧) કાવ્યનું અર્થ :

શૈલીવિજ્ઞાનના વર્તમાન વલણોનો થોડોક નિર્દેશ ‘પોએટિક્સ’ ના સાતમા અંક (૧૯૭૮) માંથી મળે છે. એ શૈલીવિજ્ઞાનને લગતો છે. તેનું સંપાદન એ વિષયમાં ઘણું મહત્વનું કાર્ય કરનાર એન્કવીસ્ટે કર્યું છે તેનો પ્રથમ લેખ છે સેમ્યુઅલ લેવિનનો : મીનિંગ એન્ડ ટ્યુથ ઈન પો :

ઇન્ટ્રિંટેક્શન ઓવ પોએટ્રી' (= કાવ્યના અર્થઘટનમાં અર્થ અને સત્ય). અહીં 'અર્થઘટન' એટલે (૧) અર્થનું વિવરણ કે સ્ફુટીકરણ, અને (૨) તથ્યત્વનાં નિર્ણાયક ધોરણોની સ્થાપના. લેવિન આ બીજા અર્થમાં 'અર્થઘટન' વિષે બહાપોહ કરે છે. તેમનાં મતે કાવ્યાર્થની સત્યાસત્યતા નક્કી કરવા ત્રણ દિશામાં શક્યતા રહેલી છે :

(૧) ફેગેને અનુસરીને સ્વીકારવું કે કાવ્યને 'અર્થ' હોય છે, પણ વસ્તુનિર્દેશ નથી હોતો. (૨) ત્રિમૂલ્ય તર્કવિજ્ઞાનને અનુસરીએ તો કહેવાય કે કાવ્ય સાચું, ખોટું કે સંભાવ્ય હોઈ શકે. (૩) વાક્કર્મના સિદ્ધાંત પ્રમાણે કાવ્યપાઠને નીચેના કર્મ પ્રવર્તનાના ('પર્ફેર્મેટિવ') સર્વોપરિ બંધારણ ('સુપર્સ્ટ્રક્ચર') માં અંતર્ભૂત ('ઇમ્બેડિડ') ગણવું : જે સૃષ્ટિમાં આમ આમ છે તે સૃષ્ટિમાં હું હોઉં એમ હું કહ્યું છું અને તમને પણ તેમ કરવા હું નિમંત્રું છું.

(૨) 'આયુર્ની' :

ગ્રંથનો બીજો એક લેખ 'આયુર્ની' (વક્તા) ને લગતો છે. તેમાં, કૃતિમાં જે વક્તાસૂચક સંકેતો હોય તેની કેટલે અંશે ભાષિક વ્યાખ્યા આપી શકાય છે, કેટલે અંશે તે વક્તા/શ્રોતાના આશયની બાબતની ઉપર, તથા તેઓ જે પરંપરામાં ભાગીદાર છે તેની ઉપર અવલંબે છે—તેની વિચારણા લેખકે કરી છે. વક્તાનું લક્ષણ છે વસ્તુવિરોધ કે વિસંગતિ, આ વિસંગતિ એક તરફ પાઠ અને બીજી તરફ સામાજિક-સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ એમની વચ્ચે હોય, પાઠ અને અવગમન કર્મની પરિસ્થિતિ એમની વચ્ચે હોય, અથવા તો પાઠના જ વિવિધ સ્તરો વચ્ચે હોય. પ્રસ્તુત લેખમાં આમાંથી છેલ્લા પ્રકારનાં નિદર્શનોનું વર્ગીકરણ આપેલું છે. તે સાથે વિવિધ અભિગમોથી થયેલાં વક્તાના આધુનિક અધ્યયનોની સંદર્ભસૂચિ પણ આપેલી છે.

(૩) 'અલ્યુઝન' :

ગ્રંથમાંના બીજો એક લેખમાં 'શારે 'અલ્યુઝન' નાં અર્થપરક અને શૈલીપરક પ્રયોજનોનો વિચાર કર્યો છે, લેખનું શીર્ષક છે : 'લિનિઅર સિકવન્સ, સ્પેયશ્યલ સ્ટ્રક્ચર, કોમ્પ્લેક્સ સાયૂન એન્ડ વર્ટિકલ કોન્ટેક્ટ 'સિસ્ટમ'.

(૪) 'મેટાફર' :

લક્ષણાત્મક — 'મેટાફર' — કાવ્યભાષા માટે અત્યંત લાક્ષણિક હોઈને વિવિધ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા અને પદ્ધતિનો આશ્રય લેતાં સંખ્યાબંધ અધ્યયનો

આધુનિક કાવ્યનિયારમાં પ્રાપ્ત થયાં છે. ઈંગ્લેન્ડાલે ‘નોશનલ’ વ્યાકરણનો, પેત્રોફ્ફીએ બંધારણીય અર્થવિજ્ઞાનનો, સ્મીટે ભાષાના તત્ત્વજ્ઞાનનો, તે ઓમાન, બર્વિશ, થોર્ન અને બેઝલે ચોમ્સ્કી-અનુસારી સાધક-રૂપાંતરણીય વ્યાકરણનો આ માટે ઉપયોગ કર્યો છે.^૨ આ ઉપરાંત વાફ્ટર્મના સિદ્ધાંતનો આધાર લઈને પણ અધ્યયન થયાં છે.^૩ જેમ કે ડોરથી મેકના લેખ ‘મેટાફરિક એઝ સ્પીચ-એક્ટ’ (‘પોએટિક્સ’, ૪, ૨૨૧-૨૩૬) માં એવું પ્રતિપાદિત કરાયું છે કે (૧) લક્ષણાપ્રયોગ એ ઊંડે સ્ફુટ રૂપે રહેલી ઉપમાનું જ સપાટીના બંધારણમાં પ્રકટીકરણ છે. (૨) લક્ષણાપ્રયોગ એટલે ઉપમાવાચક શબ્દથી જોડાયેલાં ઉપમેય અને ઉપમાન. (૩) લક્ષણાપ્રયોગમાં વફતાનો આશય તુલનાનો હોય છે, અને ભાવક પણ ઉક્તિને તુલનારૂપે ગ્રહણ કરવા ઇચ્છુક હોય છે. આમાં ઉપમેય સિવાયના વાફ્ટર્મો લક્ષણાથી અભિવ્યક્ત થઈ શકે. ઉપમેય વસ્તુ કથનાત્મક વાક્ય રૂપે જ હોય એવું નહીં. વાક્ય નિર્દેશાર્થક કે આજ્ઞાર્થક હોય પણ તેની ‘ઇલોક્યુશનરી’ શક્તિ ભિન્નભિન્ન હોય. આ ઉપરાંત લેવન્સ્ટનનો ‘મેટાફર, સ્પીચ એક્ટ એન્ડ આમેટિકલ ફોર્મ’ (‘પોએટિક્સ’, ૫, ૧૯૭૬, ૩૭૨-૩૮૨), અને તાલા રાયન્હાર્ટનો ‘ઓન અન્ડરટેન્ડિંગ પોએટિક મેટાફર’ (‘પોએટિક્સ’, ૫, ૧૯૭૬, ૩૮૩-૪૦૨) એ લેખો પણ લક્ષણાતત્ત્વની સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરે છે,

લેખમાં આપેલ સંદર્ભ સૂચિમાંથી મહત્ત્વનાં નામો :

- ૧૯૫૮ : C. Brook-Rose : A grammar of metaphor.
- ૧૯૬૨ : M. Black, ‘Metaphor’ (in ‘Models and Metaphors’)
- ૧૯૬૮ : W. O. Hendricks, Three models for the description of poetry (Journal of linguistics, 1).
- ૧૯૬૯ : D. Bickerton, ‘Prolegomena to a linguistic theory of metaphor’ (Foundations of language, 36-51)
- ., : M. J. ‘A semantic approach to metaphor’, C L S-5.
- ૧૯૭૦ : A. Margalith, The cognitive status of metaphors.

૧૯૭૨ : J. coheu and A. Margalith, ' The role of inductive reasoning in the interpretation of metaphor ' (in ' Semantics of natural language ')

૧૯૭૩ : I. Gopnik and M. Gopnik, ' Semantic anomaly and ipoeiticalness ' (Journal of literary Semantics, 2)

૧૯૭૫ : T. A. ban Dijk : ' Formal semantics of metaphorical discourse ' (Poetics, 14/15, 173-198).

.,, : F. Guenther : ' On the Semantics of metaphor ' (Poetics, 14/15, 199-220)

.,, : J. J. A. Mooij, ' Tenor, vehicle and reference ' (Poetics, 14/15, 257-272)

આ સંદર્ભમાં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે ભારતીય કાવ્યવિચારમાં લક્ષણાનું ધ્યેય મુક્ત અધ્યયન થવેલું છે. માત્ર સામ્ય સંબંધ પર જ નહીં સાદ્યચર્યાદિ ખતર સંબંધો પર આધારિત લક્ષણોનો પણ વિચાર થયેલો છે, અને બધાં જ પાસાંઓને જાંડાણથી સ્પર્શતું તેનું અર્થવિશ્લેષણ કરતી ખંડનમંડનની એક બલિષ્ઠ પરંપરા છે. પ્રાચીન લક્ષણાવિચારમાં ઘણો અંશ એવો છે જે અત્યારે પણ સંગીન અને ઘોતક પ્રતીત થાય છે.

૧. આ પંછીનો ટેટલોક અંશ કાવ્યલરના ઉપર્યુક્ત ગ્રંથની વૃમ્મિકા પર આધારિત છે.

૨. આ માટે જુઓ ' પોએટિક્સ ' ના સાતમો ગ્રંથ (૧૯૭૩) માં પ્રકાશિત અગ્રામ અને બાઉમ્યુલટનો લેખ, ' ટૂવોર્ડઝ એ થિયરી ઓવ સ્ટાયુલ એન્ડ મેટાફર.,

૩. જો કે એમ. એલ. પ્રાટે ૧૯૭૭માં સમગ્રપણે સાહિત્યિક ભાષાને પાકકર્મનો સિદ્ધાંત લાગુ પાડી જોયો છે. જુઓ ' ટૂવોર્ડઝ એ સ્પીચ-એક્ટ થિયરી ઓવ લિટરરી ડિસ્કર્સ. '

સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે એક નોંધ

કેતન મહેતા

ગૂજરાતી ભાષામાં સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખવાના પ્રયત્નો હીક હીક-સંખ્યામાં થયા છે. આ બધા ઇતિહાસને ધ્યાનમાં રાખીને સાહિત્યના ઇતિહાસના સ્વરૂપ વિશે જો કોઈ વિવેચક તારણ કાઢવા બેસે તો તે રેને વેલેક અને ઓસ્ટીન વોરેનની જેમ કહેશે કે ઘણા ઇતિહાસો સાહિત્યના ઇતિહાસ નથી અને ઘણા ઇતિહાસ જ નથી. સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશેની આપણી વિભાવના, રેને વેલેક અને વોરેનને અનુસરીને, શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર સ્પષ્ટ કરતાં જણાવે છે, 'સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનાર કાં તો સાહિત્યને બહાને તેમાં ઊતરેલી સમકાલીન સમાજની તાસીર ઉપર ભાર મૂકે છે, અથવા તો, તેનું લખાણ ઇતિહાસ બનવાને બદલે મુખ્ય મુખ્ય કૃતિઓનાં વિવેચનોનું સંકલન બની રહે છે.' ગૂજરાતી સાહિત્ય પરિષદે બહાર પાડેલા ઇતિહાસ પણ આવું સંકલન જ છે. આ રીતે જોઈશું તો આપણે ત્યાં લખાયેલા બધા ઇતિહાસ ગૂજરાતી સાહિત્યના આદર્શ ઇતિહાસની પૂર્વ તૈયારી રૂપે જ લેખવાના રહે. આવી પરિસ્થિતિમાં શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર જેવાએ સાહિત્ય વિભાગના પ્રમુખ તરીકે વ્યાખ્યાનનો વિષય 'સાહિત્યનો ઇતિહાસ' રાખ્યો એ આવકાર્ય કહેવાય. તેઓ વિવેચક છે અને ઇતિહાસકાર છે. આ પ્રશ્નની વિગતવાર ચર્ચા કરવાના તે એક અધિકારી પણ ગણાય. તેમણે આ પ્રશ્નને કેવી રીતે તપાસ્યો છે એ જાણવાનું સૌને મન થાય એ સ્વાભાવિક છે.

નવ્ય વિવેચનના પ્રતાપે ઇતિહાસલક્ષી ધોરણોની ઉપેક્ષા થઈ એવો ગર્ભિત સૂર તેમના પ્રવચનના આરંભના ભાગમાંથી નીકળે છે. 'આ આધુનિક અભિગમ-સાહિત્યના પ્રણાલિકાગત ઇતિહાસને ઉથલાવી નાખવા તૈયાર થયો છે એમ-

કોઈને લાગે તો નવાઈ નહીં.^૨ સાથે સાથે સાહિત્યના પરંપરાગત અધ્યયનમાં કૃતિની ઉપેક્ષા કરવામાં આવતી હતી એ તો શ્રી ઠાકર પણ સ્વીકારે છે. પશ્ચિમમાં અને આપણે ત્યાં જીવનચરિત્રાત્મક, સામાજિક, સાંસ્કૃતિક, નૈતિક દષ્ટિકોણોને ધ્યાનમાં રાખીને કૃતિની તપાસ થતી હતી. સર્જકો પણ રચના-રીતિની ઉપેક્ષા કરતા હતા. સર્જકની આ નિષ્ઠાહીનતા સામે, પ્રેરણા-અંતઃસ્ફુરણ પર મુકાતા વધુ ભાર સામે પ્રતીકવાદી, કલ્પનવાદી સર્જકોએ વિરોધ કર્યો અને ધીરે ધીરે કૃતિનિષ્ઠ અભ્યાસ માટેનું વાતાવરણ ઊભું થયું. નવ્ય વિવેચનને જે વિરોધ હતો તે કૃતિના ઐતિહાસિક તત્ત્વ સામે નહીં પણ historicism નામે ઓળખાતી પ્રવૃત્તિ સામે હતો.^૩ ભૂતકાળની કોઈ કૃતિની અર્થાં કરતી વખતે એ યુગની સામાજિક, રાજકીય, સાંસ્કૃતિક ભૂમિકાઓનો, એ યુગમાં પ્રવર્તમાન સાહિત્યિક માન્યતાઓનો વિચાર કરવો એનો અર્થ માત્ર એટલો જ થયો કે વીસમી સદીના વિવેચકે પણ પોતાની જાતને પંદરમી કે સત્તરમી સદીમાં સ્થાપી આપવી. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનને જેની સામે વાંધો હતો તે આ મુદ્દો હતો. સૌથી પહેલી તપાસ આખરે તો કૃતિને, પછી તે ગમે તે યુગની હોય, સાહિત્યકૃતિ બનાવનારાં તરવો ક્યાં છે તેની બની રહેવી જોઈએ. જે વિવેચકો historicismનો આગ્રહ રાખે છે તે જ વિવેચકો જ્યારે આધુનિક કૃતિની વાત કરે છે ત્યારે લખતી જ દલીલ કરે છે. આ વિવેચકોની માન્યતા પ્રમાણે તો આધુનિક કૃતિ પણ આધુનિક ધોરણો અનુસાર મુલવાવી જોઈએ. પરંતુ આધુનિક રચનાઓના મૂલ્યાંકનનાં ધોરણો ગોવર્ધનરામ, કાન્ત, ન્હાના-લાલની કલાસિક ગણાતી રચનાઓ જ પૂરાં પાડી શકે એવો તેઓ આગ્રહ રાખે છે. આપણા ધણા વિદ્વાનોએ ગાંધી યુગની કવિતાની સરખામણીમાં આધુનિક કવિતાને નિઃસત્ત્વ જ ગણાવી છે. આમ છતાં નવ્ય વિવેચનાએ ઐતિહાસિક વિવેચનાનો છેદ ઉડાડ્યો છે એ ફરિયાદ ખોટી છે. આ વિવેચનના સૌથી મોટા પુરસ્કર્તા કલીન્થ પ્લુકસના શબ્દો ટાંકીએ : ‘વિવેચકને ઇતિહાસ-કારની મદદ જરૂરી છે, જેટલી મળી શકે તે બધીની, પણ કાવ્યનો અભ્યાસ તો કાવ્ય તરીકે જ થવો જોઈએ. કૃતિ શું કહે છે એનો ઉત્તર તો વિવેચકે જ આપવાનો છે. ઐતિહાસિક પ્રમાણે કૃતિના કથયિતવ્યને કોઈ પણ રીતે નિયત કરી આપતાં નથી.’^૪ આ જ મુદ્દો સુરેશ જોષીની વિવેચનામાં પણ સ્થાન પામ્યો છે : ‘...આ અર્થમાં દરેક રચનારીતિમાં કે શૈલીમાં એ તત્ત્વ ઓછેવત્તે અંશે રહ્યાં છે : ઇતિહાસાતીત અને ઇતિહાસસીમિત. વિવેચનમાં આ એ વચ્ચેનો વિવેક સદા જાગ્રત રહેતો નથી તેથી કેટલીક ગૂંચ ઊભી થાય છે.’^૫

કાવ્યના અર્થઘટન માટે આ રીતે ઇતિહાસગ્રામિત તત્ત્વ ભાગ લબ્ધ, કારણ કે શબ્દને ઇતિહાસ હોય છે, સાહિત્ય સ્વરૂપો, પ્રકારો પરંપરામાંથી ઊતરી આવ્યાં હોય છે.

આમ છતાં આપણે કબૂલીએ કે નવ્ય વિવેચનાએ વિશેષ પુરસ્કૃત કરેલ રૂપરચનાવાદી અભિગમે ઐતિહાસિકતાના મહત્ત્વને વધારે પડતું ઘટાડી નાખ્યું. ટી. એસ. એલિયટે પરંપરા ઉપર ભાર મૂકીને સ્પષ્ટ જણાવેલું કે કોઈપણ કૃતિને તેની પરંપરામાં જ મૂલવી શકાય. એટલું જ નહિ, યુગચેતનાનો પ્રભાવ સર્જક ઉપર પણ વિના રહેતો નથી. કાલિદાસના યુગમાં ગુલામ મોહમ્મદ શેખની કલ્પના થઈ જ ન શકે. આમ છતાં કૃતિને ઘડનારાં પરિબળોની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી. ઓછામાં ઓછું, સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર તો આનાં પરિબળોની ઉપેક્ષા કરી જ ન શકે.† એટલા માટે Auerbach જેવાએ ઐતિહાસિક અધ્યયન ઉપર ભાર મૂકીને ઇતિહાસલક્ષી અભ્યાસ કૃતિનું મૂલ્યાંકન કરવામાં નિષ્ફળ જશે એવી દહેશતને નકારી કાઢી છે. આવા અભ્યાસ વડે સેંકડો વર્ષ જૂની સાહિત્યિક ઘટનાઓનું મૂલ્ય એ સમયમાં અને આપણા સમયમાં કેવું હતું એ જાણવા મળે છે.

‘ઇંગ્લીશ પોએટ્રી : અ ક્રીટિકલ ઇન્ટ્રોડક્શન’ના લેખક એફ. ડબ્લ્યુ. બેટ્સને જુદી રીતે ઐતિહાસિકતા ઉપર ભાર મૂક્યો છે. દરેક યુગમાં અનેક પ્રકારના ભાવકો હોય છે. સર્જક આ બધા પ્રકારોને નહીં પણ એક આદર્શ પ્રકારના ભાવકોને ધ્યાનમાં રાખીને રચના કરતો હોય છે. એટલે આપણે આધુનિક યુગમાં જે ભૂતકાળની કૃતિને સમજવા માગતા હોઈએ તો કવિના સમકાલીનોમાંથી જેમના આદર્શ પ્રતિભાવે કૃતિના અર્થને ધણો છે તેવા ભાવકો સાથે આપણે તાદાત્મ્ય કેળવવું પડે. હવે આવું તાદાત્મ્ય વિવેચક કે ઇતિહાસકાર સાધી શકવાનો નથી, આમાંથી પાછો કવિના આશયનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થવાનો. કવિના સમકાલીનોમાંથી કયા ભાવકોને આદર્શ ગણવા? આ માટેનો માપદંડ કયો? આ પ્રશ્ન એટલો બધો સંકુલ છે કે એમાંથી એવો કોઈ સહેલો સટ રસ્તો નીકળી ન શકે. આ માર્ગે ઇતિહાસકાર જાય તો પરિણામો ઘણાં વિપરીત આવી શકે.

શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર પોતાના પ્રવચનના ત્રીજા ખંડમાં સાહિત્યના ઇતિહાસકારનું કર્તવ્ય સ્પષ્ટ કરી આપે છે : ‘અમુક સ્થળ અને સમયમાં પ્રબલ પોતાની ભાષામાં સાહિત્યરૂપે સાધેલી અભિવ્યક્તિનું નિરૂપણ અને

અર્થઘટન કરવું તે સાહિત્યિક ઇતિહાસનું કામ છે. તેનો લેખક કૃતિની પાઠ-શુદ્ધિ, ચકાસે, ભાષાની તાસીર તપાસે, તેમાં રહેલું સાહિત્યતત્ત્વ પારખે અને તેનું વિવેચન કરે; પરંતુ આમાંથી એકે તેનું મુખ્ય કાર્ય નથી. ઇતિહાસકાર તરીકે તેનું કાર્ય તો કૃતિ ક્યારે, ક્યાં, શા માટે ને કેવી રીતે અસ્તિત્વમાં આવી ને તેનો શો પ્રભાવ પડ્યો તે પ્રશ્નોના જવાબ આપવાનું છે. ’

અહીં શ્રી દાકર ઇતિહાસકારને અને વિવેચકને જુદા પાડી આપે છે. પ્રવચનના અંતિમ અંશમાં પણ તેમણે ભારપૂર્વક કહ્યું છે : ‘ સાહિત્યવિવેચન ઇતિહાસવિવેચન નથી સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનાર કૃતિ કે કૃતિસમૂહની સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તાને માટે વિવેચક પર આધાર રાખે છે. (પૃ. ૧૭) આ ઇતિહાસકારે ‘ ધિયરી ઓવ લિટરેચર ’માં સાહિત્યના ઇતિહાસને લગતા પ્રકરણ સિવાય રેને વેલેકનાં અન્ય લખાણો જોયાં હોત તો પરિણામ વધુ સારું આવત રેને વેલેક ‘ Theory of Literature ’માં અને ‘ Concepts of Criticism ’માં સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા, ઇતિહાસ અને વિવેચનાને પરસ્પર પૂરક તરીકે ઓળખાવે છે, કોઇપણ વિભાગ અન્યોન્થનિરપેક્ષ હોઈ ન શકે. મુકારોબ્ધી જેવા સાહિત્ય-વિવેચનને અને ઇતિહાસને લિન્ન પાડવા ગયા હતા પણ નિષ્ફળ નીવડ્યા. હવે જો ઇતિહાસકાર વિવેચન પર મદાર બાંધવાનો હોય તો કયા વિવેચન પર મદાર બાંધશે ? આજે હું ગૂજરાતી નવલકથાની વાત કરવા બહુ તો ‘ સરસ્વતીચન્દ્ર ’ જેવી કૃતિ વિશે આનન્દશંકર ધ્રુવના વિવેચનને માપદંડ તરીકે સ્વીકારું કે સુરેશ જોષીના વિવેચનને ? આ મુદ્દાની ચર્ચા આગળ કરીશું પણ અહીં આપણે એટલું નોંધવું જોઈએ કે ઇતિહાસકારનું મોટું કાર્ય બાકી રહી જાય છે અને તે મૂલ્યાંકનનું. મૂલ્યાંકન, વિવરણ અને અર્થઘટન એકી ચાથે પ્રવૃત્ત થતાં હોય છે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ. હવે જ્યાં ઇતિહાસકાર ઉપર મૂલ્યાંકનની જવાબદારી નાખીએ ત્યાં વિવેચકની જેમ ઇતિહાસકારની પાસે પણ સાહિત્યની સ્પષ્ટ વિભાવના, પછી તે રૂપરચનાવાદી હોય કે નીતિવાદી, હોવી જોઈએ. જેવી રીતે વિવેચક પાસે તેનાં ઓળખેલાં ખુલ્લાં કરવાનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે તેવી જ રીતે સાહિત્યના ઇતિહાસકાર પાસે પણ આવો આગ્રહ રાખી શકાય. એટલે જ પછી મૂલ્યાંકનની જવાબદારીમાંથી ઇતિહાસકાર છટકી જઈ ન શકે. કૃતિ ક્યાં, ક્યારે, શા માટે રચાઈ, પ્રગટ થઈ એની જ વાત કરવી એ તો માત્ર પરિણામની વાત થઈ. આ અનિવાર્ય નથી એસ કહેવાનો આશય નથી, પણ એટલું જ અનિવાર્ય છે. આ મૂલ્યાંકનને કારણે જ સુન્દરમ કૃત ‘ અર્વાચીન કવિતા ’ આદર્શ ઇતિહાસ બની શક્યો છે.

શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર કૃતિના પ્રભાવની વાત કરે છે. અહીં આપણે બે પ્રકારના અનુમાન કરવાં પડે. કૃતિનો પ્રભાવ સમાજ ઉપર પડે અને સાથે સાથે અનુગામી સાહિત્યકારો ઉપર પડે. ઇતિહાસકાર કૃતિના પ્રભાવને આધારે ગુણવત્તા નિયત કરી શકવાનો નથી. કોઈ કૃતિએ સમકાલીન સમાજ ઉપર પુષ્કળ પ્રભાવ પાડ્યો હોય અને કોઈ કૃતિ ઉપેક્ષિતા પણ અને, એનો પ્રભાવ ન પડે. પ્રભાવકતા સમકાલીન સફળતા ઉપર ભાર મૂકશે. એટલે ફરી આપણે historicism પર આવીને ઊભા રહી ગયા. સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર કૃતિએ અનુગામી કૃતિઓ પર પાડેલા પ્રભાવની વાત કરતો હોય છે. એલિયટે પરંપરા પર મૂકેલા ભારને આ અર્થમાં સમજી શકાય. એટલે જ શ્રી ઠાકર પણ ‘એક કૃતિની ખીજ પર થતી અસર’ નૂતપાસવાની જવાબદારી ઇતિહાસકાર ઉપર લાદે છે. સાથે સાથે જ આધુનિક વિવેચના પારંપારિક સમયક્રમને બદલે ચેતનાના પ્રવાહને ઝીલતા મનોવૈજ્ઞાનિક સમયના તત્ત્વો સ્વીકાર કરી બેઠી છે પણ શ્રી ઠાકર આને ઇતિહાસકારના ક્ષેત્રની બહારના વિષય તરીકે ગણાવે છે તે યોગ્ય છે, કારણ કે પછી તો સાહિત્યના ઇતિહાસની શક્યતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય.

આ વ્યાખ્યાનના મહત્વના અંક ૪, ૫, ૬, ૭ ‘થિયરી ઓફ લિટરેચર’ ના સારાનુવાદ રૂપે આવે છે. ગૂજરાતી વિવેચન સારાનુગ્રાહી, અનૂદિત છે એ હકીકતને ફરી સમર્થન મળ્યું છે. રેને વેલેક અને વોરેન લખે છે : ‘We must conceive rather of literature as a whole system of works which is, with the accretion of new ones, constantly changing its relationships, growing as a changing whole’ (T. of Lit પૃ. ૨૫૫) ધીરુભાઈ ઠાકર લખે છે : ‘આવી અસંખ્ય રચનાઓના સમૂહ રૂપે સાહિત્ય બંધાય છે. તેમાં નવી રચનાઓ ઉમેરાય તેમ તેમના પારસ્પરિક સંબંધો બદલાતા જાય : એમ એક અઅંક પદાર્થ રૂપે સાહિત્ય વિકસતું રહે છે.’ વેલેક - વોરેન લખે છે : ‘Originality is usually misconceived in our time as meaning a mere violation of tradition..... In earlier periods, there was a sounder understanding of the nature of literary creation, a recognition that the artistic value of a merely original plot or subject-matter was small.’ (પૃ. ૨૫૮-૯) શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર કહે છે : ‘પરંપરાનો ભંગ તે મૌલિકતા નથી. જૂના વખતમાં વસ્તુ કે વિષયની

‘મૌલિકતાને ઓછું મહત્વ અપાતું.’ (પૃ. ૮) વેલેક - વોરેન લખે છે :
 ‘We can judge one work or a group of works to be his maturest, and can analyse all the other works from the point of view of their approximations to this type’ (પૃ. ૨૫૯) શ્રી ઠાકર લખે છે : ‘લેખકની સૌથી વધુ પકવ કે નીવડેલી કૃતિ યા કૃતિઓને ધોરણે ખીણ કૃતિઓનું વિલેપણ થઈ શકે.’ (પૃ. ૮). આ નમૂનાઓને આધારે સ્પષ્ટ થશે કે સાહિત્યના ઇતિહાસ વિશે વિચારવાની જવાબદારી શ્રી ઠાકરે પશ્ચિમના વિદ્વાનો ઉપર છોડી દીધી છે. રેને વેલેક અને વોરેનના આ પુસ્તક, વેલેકનાં અન્ય પુસ્તકો પૂરેપૂરાં તપાસીને સાહિત્યના ઉત્તમ ઇતિહાસો - ગૂજરાતીમાં કન્હીક અને વેસ્ટના ઇતિહાસ સુરેશ જોષીએ અનુદિત કર્યા જ છે - તપાસીને, લેખકે આ અશ્વની છણાવટ કરવી જોઈએ. આવા પ્રસંગોએ ઊહાપોહની આપણી પ્રાચીન પદ્ધતિ સ્વીકારવી વધુ યોગ્ય ગણાય. વેલેક અને વોરેન પણ પુરોગામીઓ - સમકાલીનોની ચર્ચાને મૂલવતાં મૂલવતાં જ આ પ્રકારના નિષ્કર્ષ ઉપર આવી શક્યા છે. આનાથી વધુ સંગીન ભૂમિકાએ સાહિત્યના ઇતિહાસની છણાવટ કરવી હોય તો એલન રોડવે જેવાની પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચના, લિયો સ્પિત્સરનો સાહિત્યના ઇતિહાસમાં લાપાવૈજ્ઞાનિક અભિગમ, માર્શલ રેમોંએ ‘From Baudelaire to Surrealism’ માં સાહિત્યનો ઇતિહાસ એટલે કવિ ચેતનાનો ઇતિહાસ - એવો પુરસ્કૃત કરેલ વિચાર - આ બધાંને ધ્યાનમાં રાખીને કરી શકાય.

સાહિત્યના ઇતિહાસમાં એક યા ખીજે સ્વરૂપે ઉત્ક્રાન્તિની વિચારણા કેન્દ્રમાં હોય છે જ. યુગવાર કે તબક્કાવાર સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આ પ્રકારની વિચારણા જોટલી જોઈ શકાય તેનાં કરતાં વિશેષ સાહિત્ય સ્વરૂપને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાતા ઇતિહાસમાં જેવા મળે છે. કોઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપને વિકસાવવામાં વિવેચને કેવો મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો, ખીજાં સાહિત્ય સ્વરૂપોએ કેવો ભાગ ભજવ્યો, અથવા હમણાં હમણાં એક વાહિયાત દલીલ થાય છે કે સુરેશ જોષીએ આધુનિક વાર્તાને ખતમ કરી નાંખી તે કઈ રીતે ખતમ કરી, ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ જેવી રચનાઓના સંદર્ભે જેવા મળતા આત્યંતિક મૂલ્યાંકનો રુચિભેદને આભારી છે, સાહિત્ય-તત્ત્વની પલટાયેલી સૃજને આભારી છે કે એવા ખીજા કારણે છે તેની તપાસ પણ સાથે સાથે કરવી પડે. આવી દૃષ્ટિએ જ્યારે ઇતિહાસ લખાવા માંડશે ત્યારે જ તેની વિભાવના સ્પષ્ટ બનવા માંડશે. આવા થોડા પ્રયત્ન આપણી ભાષામાં થયા છે.

આપણા સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખતી વખતે વિચારવા પડતા પ્રશ્નો શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર આપણી આગળ રજૂ કરે છે. પરંતુ પ્રશ્નો આનાથી પણ વધુ સંગીન સંભવી શકે છે. એલિયટ જણાવે છે તેમ કોઈ સર્જક જ્યારે વિવેચન કરવા માટે ત્યારે તે જે પ્રકારનું સર્જન કરતો હોય તે સિવાય બીજા પ્રકારના સર્જનની ઉપેક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે. એ રીતે તેની સાહિત્યિક વિભાવના એક રીતે સંકુચિત પરિમાણ ધરાવતી હોય છે. હવે જે કોઈ પ્રથમ પંક્તિનો સર્જક હોય અને વિવેચનની પ્રવૃત્તિ સમાન્તરે કરતો હોય તો એનું વિવેચન અનુગામીઓ માટે કયા પ્રકારની દિશા સૂચવે છે એની વિગતવાર તપાસ સાહિત્યના ઇતિહાસકારે કરવાની રહે છે. ગૂજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં બીજી એક મુશ્કેલી છે. આપણું મોટા ભાગનું સાહિત્ય પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય-સંસ્કૃતિના પ્રભાવ હેઠળ આવ્યું. પણ આમાં આપણે સાથે રહી શક્યા ન હતા. ત્યાં નિસર્ગવાદ, વાસ્તવવાદ, પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, દાદા, અતિવાસ્તવવાદ, એમ્સડની તખ્તખાઓ વારાફરતી આવી ગયા. ગૂજરાતી સાહિત્યમાં ૧૯૫૬ પછી પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, દાદા, અતિવાસ્તવવાદ, અસ્તિત્વવાદ, એમ્સડ જેવા બધા તખ્તખા એકી માથે પ્રગળ્યા. એક વાદને આત્મસાત્ કરીએ એ પહેલાં બીજો વાદ શરૂ કરી દેવામાં આવ્યો. પરિણામે ન વાસ્તવવાદની ઉત્તમ રચના મળી કે ન એમ્સડની ઉત્તમ રચના મળી. આપણી સર્જનાત્મક દરિદ્રતાનાં કારણો કયાં? તેની તપાસ પણ સાથે સાથે થવી જોઈએ.

આ વ્યાખ્યાનના આરંભમાં સાહિત્યના ઇતિહાસલેખકોની મથરાવટી મેલી છે એમ શ્રી ઠાકર કહે છે તે યોગ્ય જ છે. જ્યાં સુધી ઇતિહાસકાર વિગતોને આનુપૂર્વીમાં ગોઠવતો રહેશે ત્યાં સુધી એમની મથરાવટી મેલી જ રહેશે.

પાદટીપ :

- ૧ સાહિત્ય પરિષદના વડોદરા ખાતે ભરાયેલા અધિવેશનમાં વિવેચન વિભાગના પ્રમુખનું વ્યાખ્યાન-પૃ. ૩.
- ૨ એજન પૃ. ૨.
- ૩ વિગતવાર ચર્ચા માટે જુઓ વેલેકનાં 'Concepts of criticism', 'Discriminations', વીમ્સાટ અને પુકસના 'A short Hist. of Lit. Criti.'માં 'A Historical method' નામનું પ્રકરણ.
- ૪ 'Concepts of Criticism'માંથી ઉદ્ધૃત-પૃ. ૭.
- ૫ 'અરણ્યરુદન'-પૃ. ૪૦

માલિક-મુદ્રા-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : તત્તાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ઓતદ - ૩૧

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક આ ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

એલદ

મે

૧૯૮૦

વર્ષ ૩

અંક ૩૧

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઈન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર

(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. બીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા ચિત્રિતમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સારામે મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એનદ' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સહયોગ પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

સુરેશ જોષી સાથે સુલાકાત

ધીરેન્દ્ર મહેતા

ચર્ચા અર્થે જે સુદ્ધાઓ પ્રાપ્ત થયા છે તેની ચર્ચા આમ તો આપણે ત્યાં અવારનવાર થતી રહી છે પરંતુ પ્રયોગશીલ સાહિત્યકૃતિઓનો આસ્વાદ કરતાં આ પ્રશ્નો એક યા ખીળ સંદર્ભમાં ફરી ફરીને પ્રસ્તુત બનતા હોય એમ મને લાગ્યું છે.

* સાહિત્યકાર પાસે એક એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે કે તે પોતાના સમયની સાથે રહે. આનો અર્થ જિવાતા જીવનની સાથે રહેવું એવો થાય કે સાહિત્યની બદલાયેલી વિભાવનાની સાથે રહેવું એવો થાય ?

પહેલું તો એ કે સમયની સાથે રહેવું એવો તકાળે સાહિત્યકાર પાસે કોઈ શા માટે કરે ? સમયનું રૂપ તો સાહિત્યકાર સરજીને મૂર્ત કરી આપે છે. સમયને ઓળખશે લોકો કવિ પાસેથી, સર્જક પાસેથી. તો એ કયો સમય છે જેની સાથે રહેવાની તમે સર્જકને ફરજ પાડી શકો ? ખીજું એ કે જિવાતા જીવન સાથે રહેવું એ તો કહેવાની જરૂર નથી, અનિવાર્ય જ છે. જીવનમાં કવિ જેટલો આત્મપ્રોત થનારો કોણ છે ? તમે જે નથી અનુભવતા તેની સંવેદના પણ કવિને થતી હોય છે. તો પછી એ જિવાતા જીવનની સાથે નથી એવો વહેમ કેમ આવ્યા કરે છે, વારેવારે એ મને પ્રશ્ન થાય છે સામો.

* જિવાતા જીવન સાથે ધનિષ્ઠ સમ્પર્ક રાખનારી કૃતિઓની રૂપરચના અંગે પ્રશ્નો ઊભા કરવામાં આવે છે અને રૂપને સૂક્ષ્મ બનાવવાના પ્રયત્નોમાં જીવન સાથેનો સંબંધ વણવીય બની જતો લાગે છે—માનવજીવન અને સાહિત્ય વચ્ચે અંતર પડી જતું લાગે છે એ કારણે—

— તમે સાહિત્યને એક સર્જનપ્રવૃત્તિ તરીકે સ્વીકારતા હો તો એમાં જીવનમાંથી—અનુભવમાંથી મેળવેલી કાચી સામગ્રીના રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા તમારે સ્વીકારવી રહી. રૂપાન્તર એટલે બીજું રૂપ આપવું; જે રૂપથી તમે સમાજને ઓળખો છે તેથી બીજું રૂપ આપવું. શા માટે આપવું? એ કોઈ શોખ નથી, પણ જેથી કરીને તે સમયાતીત બની શકે, કાલાતીત બની શકે, જેથી કરીને તે ફરી ફરીને સંવેદ્ય બની શકે. એનો કોઈ બીજો આશય નથી. અને વસ્તુનો પ્રભાવ પડે એ રીતે રચના કરવા માટે કવિ પાસે સાધન શું છે? એરિસ્ટોટલે કહેલું કે Metaphor is the argument of the poet. તો metaphor શું છે? વાસ્તવિકતાને રૂપાન્તર કરવાની પ્રક્રિયા. એને તમે પ્રતીક કહો, એને તમે કલ્પન કહો. કવિને આ કરવું પડે છે. શકુંતલાની વાત કરો, રામ-સીતાની વાત કરો, તે આ રૂપાન્તરમાંથી સિદ્ધ થયેલી વસ્તુઓ છે એટલે જે વારંવાર સંદેહ થાય છે કે રૂપરચના પર વધારે ભાર મુકાય છે, વસ્તુ લોકો ઓળખી શકે એવી રીતે રજૂ થતું નથી ત્યાં એક પાયાની ભૂલ એ થાય છે કે આપણે માહિતી મેળવવા માટે સાહિત્ય પાસે જતા નથી, આપણે રસસંવેદન માટે જઈએ છીએ અને આપણા આલંકારિકોએ કહ્યું છે તેમ કાવ્યનો અર્થ તે રસ અથવા રસ કાવ્યનો અર્થ. એથી બીજો અર્થ શો હોઈ શકે? અને એટલે મને લાગે છે કે કોઈ પણ કળા, શા માટે સાહિત્યકળા, માટે આ સાચું છે. આપણે ત્યાં આ પ્રશ્ન સવિશેષ ઉપસ્થિત થાય છે તેનું કારણ એ છે કે આપણે ત્યાં ચિત્રકળા, શિલ્પ એટલાં વિકસ્યાં નથી. જ્યાં વિકસ્યાં છે ત્યાં એ પણ માનવસંદર્ભને પ્રગટ કરવા માટેનાં સબળ એવાં સાધનો છે.

* સુરેશભાઈ, સાર્ત્ર જેવાએ કલાકાર માટે જેને જરૂરી લેખ્યું છે તે commitment to humanity સાહિત્યકૃતિના રૂપમાં આસકત સાહિત્યકાર જાળવી શકે છે ખરો? આપે પણ હમણાં કહ્યું કે વસ્તુ કે જિવાતા જીવનમાંથી લેવામાં આવેલી સામગ્રી વિશેષ આસ્વાદ્ય રૂપ ધારણ કરે એ માટે સાહિત્યકારનો પ્રયત્ન હોય છે. એટલે જે સ્વાદ છે તે મૂળ વસ્તુનો, તેને આસ્વાદ્ય રૂપ આપવા જતાં મૂળ વસ્તુ જ ધૂંધળું બની જાય.. જળનું રૂપ રચવા જતાં જળ વરાળ બની જાય તો પછી ભાવકના હાથમાં તો શું આવે?

તમારી વાતમાં એ વસ્તુનો ગોટાળો થાય છે. એક તો એ કે કોઈ વસ્તુ
 બુદ્ધિ સમજવાની હોય એમાં બુદ્ધિનો વિકાસ થયો ન હોય તો માણસ
 ન સમજી શકે. ત્યાં તમે ગ્રાહી રાખો છો કે હા, આ વસ્તુ સમજવાની
 મારી બુદ્ધિશક્તિ નથી; તેવી જ રીતે રસને માણવાની શક્તિ પણ કેળવવાની
 હોય છે. આપણે ત્યાં માન્યતા એવી છે કે કવિ લખે તે મને તરત
 સમજી જવું જોઈએ, મને એનો તરત આનંદ થવો જોઈએ. એ
 વસ્તુ ભાવકને પક્ષે પણ સાધનાની અપેક્ષા રાખે છે એ આપણે કેમ
 સ્વીકારી શકતા નથી? આપણે સર્જકો પ્રત્યે કેમ અનુદાર છીએ એ
 મને સમજતું નથી. સારામાં સારું સંગીત તમે કેવી રીતે માણી શકશો?
 તમે સંગીતકારનો વાંક કાઢશો કે મને સમજાય એવું ગા. તો પછી
 તમે સિનેમાનાં ગીતો સાંભળો. એટલે પ્રશ્ન તો એ છે કે દુર્બોધ, કે પછી
 સામાન્ય વાચકને ન સમજાય એવું, એમ કહીએ છીએ ત્યારે કયો
સામાન્ય વાચક? મારી સામે કાણ છે? કાલો દ્યવં નિરવધિ વિપુલ્યં ચ
 પૃથ્વી...તો એ રીતે એવું સર્જન ન કરવું? અને મારા ભવિષ્યને હું
 પોતે નકારી કાઢું? જમાનો કેમ મારી પાસે એવી અનધિકાર માગણી
 કરે છે?

સુરેશભાઈ, મારે ગમ્મત કરવી હોય તો હું એમ કહું કે આપે જમાના
 સમક્ષ આપની કૃતિઓ મૂકી એટલે. પણ હું ગમ્મત કરવા માગતો નથી.
 ગંભીરતાથી આ પ્રશ્ન ચર્ચવા માગું છું. ખાસ તો એ વાત સ્પષ્ટ રીતે અને
 ભારપૂર્વક કહેવા માગું છું કે ન સમજવાનો પ્રશ્ન પણ નથી, શું આ બધા
 પ્રશ્નોને માટે આપને ભાવકની સજ્જતાની ઊણપ જ કારણભૂત લાગે છે?
 એનું કારણ છે; સાહિત્ય સમજવું એટલે શું? તો કહે, મારી
 જે લાગણીઓ છે, મારી જે માન્યતા છે, મારાં જે સંવેદનો છે
 તેની જોડે જે તાળો મળતો હોય તો હું ખુશ છું; તો પછી મને કશી
 વસ્તુ નડતી નથી. પણ એ તાળો મેળવી શકતો નથી કારણ કે સર્જકે
 કશીકે સૂક્ષ્મતાથી કામ કર્યું હોય છે અને તમને તમારી રુચિની મર્યાદામાંથી
 ઉપર જે ચલાવો પ્રયત્ન કર્યો હોય છે અને એ પુરુષાર્થ કરવા તમે તૈયાર
 નથી, એથી તમને કલેશ થાય છે. એનો દોષ તમે સર્જકને દો છો એ
 બમણી કૃરતા છે.

સુરેશભાઈ, એવું લાગે છે કે સાહિત્ય એ જીવન વિશેની માહિતીનો
 સંચય નથી એમ કહીને આપણે સાહિત્યને જીવનથી દૂર લઈ ગયા અને

સાહિત્ય એ સામાન્યને સમજાય એવી વસ્તુ નથી એમ કહીને તેને વાચકથી પણ વિમુખ કરી દીધું; અને એવો તાલ રચ્યો કે કલાભિમુખતા અને માનવજીવન-અભિમુખતા એ બે જાણે પરસ્પર વિરોધી બાબતો ન હોય ! સાહિત્યકલા માનવજીવનથી વધુમાં વધુ કેટલું અંતર રાખી શકે ? શબ્દ જોતું માધ્યમ છે તે સાહિત્યકલા સંગીતકલા જે સ્તર પર ચાલે છે તે સ્તર પર ચાલી શકે ? એવો આગ્રહ સેવવાથી સાહિત્ય શાસ્ત્રીય બની બેસવાનો લય નથી ?

— કૃતિ પાસે મારે શું મેળવવું છે તે વસ્તુ મહત્વની છે. તમે એમ માનો છો કે કાલિદાસને બધા સમકાલીનો સમજ્યા જ હશે કે આજે પણ બધા રામાયણ સમજે છે ! કોઈપણ સમૃદ્ધ સાહિત્યકૃતિમાં Rich ambiguity હોય છે. પણ એનો અર્થ એ નથી કે તમારી ગાંઠનું તમે ગમે તે આરોપિત કરો અને કૃતિમાં તે છે એવો સંતોષ માન્યા કરો. એ કૃતિને ન્યાય કરે એમ મને નથી લાગતું. પણ કૃતિમાં જ એવી સમૃદ્ધ હોય, જે લોકો માત્ર વાચ્યાર્થના સ્તર પર રહીને માણે તેને તે આનંદ મળે, જે લોકો વ્યંજના સુધી જઈ શકે તેને તે આનંદ મળે...એ તો બનવાનું... સાહિત્ય અને શાસ્ત્રીયતા એ બે વસ્તુ જોડવાની કદી હોતી નથી. જો કોઈએ સૂક્ષ્મ કવિતા લખી તો એ શાસ્ત્ર બની ગયું ? તમારા જેવા એક સર્જક અને સાહિત્યના અધ્યાપક મને જ્યારે એમ કહે કે સાહિત્ય એ શાસ્ત્ર બની જાય છે ત્યારે મને જરા દુઃખ થાય છે, તે એ કારણે કે સૂક્ષ્મતા કે રસનિષ્પત્તિને માટેનો ઉચ્ચગ્રાહ, એ કરવાથી કળા શાસ્ત્ર બની જાય એના જેવી ભૂંડી ગાળ કળા માટે બીજી કોઈ છે નહિ. અને હું ખરેખર સાચી રીતે કહું છું કે શાસ્ત્રનો કળામાં તો હું વિરોધી છું. શાસ્ત્ર ક્યારે બને ? અમુક નક્કી કરેલા નિયમો અનુસાર જ્યારે કૃતિઓ રચાવા માંડે ત્યારે. જ્યારે working manualને આધારે કૃતિઓ રચાવા માંડે ત્યારે એ કવાયત બને, કસરત બને, શાસ્ત્ર બને; નહિ તો કવિને શાસ્ત્ર બનાવવાની જરૂર શી છે ?

* મારું કહેવાનું તાત્પર્ય એ છે કે અમુક વિભાવનાથી પ્રભાવિત થઈને કે અમુક શૈલી લઈને લખાયેલી કૃતિમાં એ વિભાવના કે શૈલીની જાણકારી ન ધરાવતો બાવક ક્યાં સુધી પહોંચી શકે ?

એક મહત્વનો મુદ્દો છે કે કૃતિના જે નિયમો છે તે બહારથી લાવવામાં આવેલા હોતા નથી. એની internal consistency અને એના ઘટકો વચ્ચેના સંબંધોની અન્વીતિની અનિવાર્યતા, આ એ કૃતિમાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે; એટલે કૃતિ જ કૃતિનું વ્યાકરણ છે, કૃતિ જ કૃતિનું શાસ્ત્ર છે.

સુરેશભાઈ, એક ભાવક તરીકે આપ કૃતિનું આ વ્યાકરણ શી રીતે ધ્યાનમાં લો છો તે કહેશો?

સાહિત્યકૃતિનો આસ્વાદ કરતી વેળાએ અંતર્ગત વ્યાકરણની શોધમાં હું નીકળતો નથી પણ કૃતિના આસ્વાદનું એ પરિણામ હોય છે. એટલે કૃતિનું-હું શબ્દ વાપરું છું-ઋત, એટલે organizing principle એ તરત હાથમાં આવી જાય છે અને એથી કોઈ સમીકરણ ગોઠવાતાં નથી, પણ એ organizing principle એ એનું કેન્દ્ર હોય છે. એ આખી કૃતિમાં જે અર્થની ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરે છે તેનો વ્યાપ મારી સમજમાં આવે છે. જ્યારે કોઈ ઉત્તમ કૃતિ વાંચું છું ત્યારે આવો અનુભવ થાય છે. જ્યાં સમીકરણો તરત ગોઠવાઈ જાય છે ત્યાં ખરેખર એ કૃતિ એ કોઈ સર્જનનું પરિણામ નથી પણ કોઈ ગણતરીનું પરિણામ છે એમ લાગે છે.

સુરેશભાઈ, આપણી ચર્ચા પરથી એમ લાગે છે કે ભાવકને આધુનિક પ્રયોગશીલ કૃતિઓના આસ્વાદને લગતી મૂંઝવણોમાંથી એનો પોતાનો અનુભવ બહાર કાઢશે. એમાં આવી ચર્ચાઓ પણ એને ચત્કિચિત્ ઉપયોગી થવા સંભવ છે. આજની ચર્ચામાં સામેલ થઈ આપનું દૃષ્ટિબિંદુ વ્યક્ત કરવા બદલ હું આપનો આભારી છું.

(આકાશવાણી પરથી પ્રસારિત)

અન્યસમીક્ષા / કિરાત પંખા

ગૂજરાતી નવલકથા કવિતા અને ટૂંકી વાર્તાની સરખામણીમાં નિઃસત્વ હતી એવી અવારનવાર થયા કરતી ફરિયાદને થોડી ઓછી કરવા માટે કેટલાક આધુનિક નવલકથાકારોએ પ્રયત્ન આરંભ્યો. ગૂજરાતી નવલકથાને જે ઉગારવી હોય તો સ્થૂળ વાસ્તવિકતાઓનાં આલેખનમાંથી, ઘટનાઓની ધમાચકડીમાંથી, ધ્યાન હટાવીને લેખકે સંકુલ વાસ્તવિકતા, પ્રતીકની કક્ષાએ પહોંચતાં ઘટના, પાત્રનું આલેખન કરવું જોઈએ એવો વિવેચનનો અવાજ વધુ ને વધુ બુલંદ બનવા માંડ્યો. લેખકોએ પણ એ દિશામાં ધ્યાન આપવા માંડ્યું. આ નવા લેખકો લોકપ્રિય નવલકથાના સામે છેડે ગતિ કરવા માગતા હતા એટલે દળદાર નવલકથાને બદલે મર્યાદિત પૃષ્ઠોવાળી નવલકથાઓ લખાવા માંડી (વ્યંગાત્મક પરિસ્થિતિ તો એ છે કે પશ્ચિમમાં આ તબક્કે નવલકથા ફરી દળદાર બનવા માંડી છે. લેસિંગ, ફાઉલ્સ, બાર્થનાં નામ તરત જ યાદ આવે), આ નવલકથાઓમાંથી ભાવકને પરિચિત સામાજિક સન્દર્ભનું, તત્કાલીન જીવનસન્દર્ભનું પણ ધીમે ધીમે તિરોધાન થવા માંડ્યું. આવી નવલકથા મનોજગત, સ્વન-જગતના આલેખન તરફ વળી, કિરિકલ નવલકથાનો પ્રકાર પ્રગટ્યો. પણ કેટલાક લેખકોને વાસ્તવિકતા વિના ચાલ્યું નહિ. હેમિંગ્વે જેવાઓએ પણ વાસ્તવિકતાની પીઠિકા પર જ ધણી બધી કૃતિઓનું આલેખન કર્યું હતું. વાચનારને વહેમ પણ ન આવે એવી રીતે એમાંથી પ્રતીકાત્મકતા પ્રકટાવવાના પ્રયત્ન કર્યા હતા. હેમિંગ્વેની આ શૈલીનો અભ્યાસ કોઈ કરે તો આ મુદ્દો વધુ સ્પષ્ટ થાય.

જયંત ગાડીત વાસ્તવિકતા અને પ્રતીકાત્મકતાનું સમાંતર આલેખન કેવી રીતે કરવું તેની મૂંઝવણ છેલ્લી બે લઘુ નવલકથાઓમાં * અનુલવતા લાગે છે. આ બંને કૃતિઓમાં માનવચિત્તની ગહનતાઓને લક્ષ્ય બનાવવામાં આવી છે. 'ચાસ પંખી'માં જાતીય આકર્ષણને હૃદયની ગૂઢ લાગણીઓને થોડા અલંકરણથી બહેલાવવામાં આવી છે. 'કર્ણ'માં coarse language નો ઉપયોગ કરીને ભાવકોને આઘાત આપવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. કદાચ ગૂજરાતી

* 'ચાસપંખી અને કર્ણ'—લે. જયંત ગાડીત પ્રકાશક જ. ગા. પ્રથમ આવૃત્તિ, ડિસેમ્બર ૧૯૭૯. મૂલ્ય બાર રૂપિયા પૃષ્ઠ સંખ્યા-૧૬૩.

સાહિત્યમાં અશ્લીલ શબ્દોનો ઉપયોગ પહેલી વખત કરવાનું શ્રેય જ્યંત ગાડીત લઈ જાય.

‘ચાસપંખી’ માં નાયક છે મિ. પંચાલ અને નાયિકા છે મિસીસ સોની. આ બંને પાત્રો પોતપોતાના જીવનસાથીઓને ઘેર મૂકીને કોઈ હિલરેશન પર જવા નીકળ્યાં છે. બંનેને એકબીજા પ્રત્યે આકર્ષણ છે, પણ એ આકર્ષણને સ્પષ્ટ શબ્દોમાં વાચા આપવાની હિંમત બંનેમાંથી કોઈમાં નથી. વાર્તાના પહેલા ખંડમાં omniscient point of view છે. વચ્ચે વચ્ચે પાત્રોની સ્વગતોક્તિઓ દ્વારા આંતરમનની કેદિયત ગૂંથવામાં આવી છે. મિસીસ સોનીનો પતિ સીધેસાદો, ખેંકનો કારકુન છે. મિ. પંચાલની પત્ની કોઈ પણ જાતના આડંબર વિના જીવતી સ્ત્રી છે. આ બે પાત્રોનો વિશેષ પરિચય આપવામાં આવ્યો નથી.

મિસીસ સોની પોતાની જાતને પતિવ્રતા તરીકે ઓળખાવે છે અને સાથે સાથે મિ. પંચાલ સાથે એક જ ઓરડામાં રાત ગાળવાનું સાહસ પણ કરે છે. વાર્તાના પહેલા ખંડમાં આ બંને કેવી રીતે હિલરેશન પહોંચે છે, એક ઓરડામાં રાત ગાળે છે તેનું વર્ણન છે. મિસીસ સોની પ્રત્યે નાયકને અદમ્ય આકર્ષણનો અનુભવ થાય છે પણ એ આકર્ષણને સંકીર્ણ ભૂમિકા ઉપર લેખક મૂકી શકતા નથી. મિ. પંચાલના મનની વાતને બીજી કોઈ યુક્તિપ્રયુક્તિઓ દ્વારા આલેખી શકાઈ હોત. આ જ મોટો પડકાર હતો. જે વિગતોની પસંદગી કરવામાં આવે તે દ્વારા જ પાત્રના ચિત્તમાં ચાલતા પ્રવાહોનો ખ્યાલ ભાવકને આવતો જાય તો જ શિખર સર કરી શકાય. લેખકે આંતરચેતનાપ્રવાહની ટેકનિક અપનાવી હોત તો જુદી વાત હતી.

નવલકથાના બીજા ખંડમાં પહેલા ખંડની ઘટનાઓને મિસીસ સોનીની આંખે આલેખવામાં આવી છે. મિસીસ સોનીનું મનોજગત આપણી આગળ સાકાર થાય છે. પણ પહેલા ખંડનો તાજો બીજા ખંડ સાથે મેળવવાની યુક્તિ બહુ સહેલાઈથી ઉકેલ આણવા માટેની છે. મિ. પંચાલ પ્રત્યેના મિસીસ સોનીના આકર્ષણને શબ્દિત બનાવવા માટે લેખકે મિસીસ સોનીના પિતાની મદદ લીધી છે. પિતા પાસેથી ખસવાનું ન ગમે અને મિ. પંચાલ પાસેથી પણ ખસવાનું ન ગમે. લાગણીઓના શાબ્દિક આલેખવા માટેની એક તક ઊભી થઈ. મિસીસ સોનીને પતિ, પિતા અને મિ. પંચાલ પ્રત્યે આકર્ષણ છે. આવી સંકુલ સ્થિતિના આલેખન માટે સર્જક પાસે ઉચ્ચ પ્રતિભા અને ટેકનિક પરના પ્રભુત્વની અપેક્ષા રહે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય : મિસીસ સોની શા માટે સમ્યકરાયમાં

પોતાના પતિને પામી શકતી નથી ? આતું કોઈ કારણ કૃતિમાંથી જાણવા મળતું નથી, એક સ્થળે નાની વિગત આવે છે. મિસીસ સોનીને પૂરઝડપે દોડતા સ્કુટર પર બેસવાનો શોખ છે. જ્યારે મિ. સોની મધ્યમ ગતિએ સ્કુટર ચલાવવામાં માને છે. આવા અને આનાથી વધુ સૂક્ષ્મ સંકેતો જો કૃતિમાં વેરાયેલા હોત તો એ બધાંને એક સૂત્રમાં પરોવ્યા પછી શ્રીમતી સોનીની પાત્ર-સમૃદ્ધિ વિશેષ રીતે પ્રતીત થાત. કોઈ કદાચ એવી દલીલ કરે કે આવી લઘુ કૃતિમાં લેખકને એ ન પરવડે તો આપણે કેટલીય લઘુ કૃતિઓ-જેમાં આવા સંકેતો વેરવિખેર પડેલાં હોય-ચીધી શકીએ. દા. ત. ‘અ શોર્ટ હેપી લાઈફ ઓવ ફ્રાન્સિસ મેકેન્નાર.’ પાત્ર જે કોઈ કાચું કરે છે તે શા માટે કરે છે તેનો ઉત્તર ભાવક તો વ્યવસ્થિત રીતે શોધવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે. એટલે મિસીસ સોની મિ. પંચાલના અનુસંધાનમાં પોતાના પિતાના ઉદલેખથી શું સિદ્ધ કરી શકે છે એનો જ્યારે વિચાર કરીએ ત્યારે આપણે ઉત્તર આપી શકતા નથી. આમ છતાં ઘટનાને સ્થૂળતામાં સરી પડતી અટકાવવાની મથામણ જ્યંત ગાડીત કરી રહ્યા છે એટલી પ્રતીતિ તો થયા વિના રહેતી નથી.

નવલકથાનો ત્રીજો અને અંતિમ ખંડ ફરી પહેલા ખંડની કથનપદ્ધતિએ આલેખાયો છે. આ ખંડમાં નાયકનાયિકા શિખરની યાત્રા આરંભે છે. આ ખંડમાં ચાસ પંખીનો પ્રતીક તરીકે ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. ચાસ ઝાડ પર બેસી રહે ત્યારે તેનું રૂપ ન પ્રગટે પણ ચંચળ બનીને જ્યારે પોતાની બળતને મુક્ત, અવકાશમાં મૂકી દે ત્યારે જ તેનું રૂપ પ્રગટ થાય : ‘બહારથી સાવ રાખોડી રંગતું, જંગલમાં અવધૂત જેવું, પણ અંદરથી સૌંદર્યનો પુંજ ભરીને બેઠેલું.’ (પૃ. ૬૨) ચાસના આ પ્રતીકને મિ. પંચાલના અનુસંધાનમાં પ્રયોજવામાં આવ્યું છે તેનો ખ્યાલ ભાવકને તરત આવી જાય છે; પાછળથી જ્યારે મિ. પંચાલ કોટ, મફલર ઉતાર્યા વિના જ આગળ વધે છે. મિસીસ સોનીના વક્ષસ્થળના સૌંદર્યથી આકર્ષાવા છતાં સંયમ પાળે છે તે વખતે મિસીસ સોની તેને પડકારે છે, મિ. પંચાલ વિચારે છે : ‘આ વન વીધી, આ પહાડ ભેદી તને ઊંચકીને સોંસરો ચાલી શકું છું. પણ મારું એ પુરુષત્વ તને નથી દેખાડવું. તારી સામે તો આ કોટ પહેરેલો, કાનટોપીથી ઢંકાયેલો મિ. પંચાલ જ રહેવા માગું છું. મારું એ અનાવૃત રૂપ તને નથી દેખાડવું, મિસીસ સોની !’ (પૃ. ૬૬)

હવે અહીં મિ. પંચાલને વાચાળ બનવા દીધા ન હોત તો ચાલત. ઊલટું, નવલકથા જ્યાં કંઈક અંશે સંકુલ બનવા જાય ત્યાં તરત જ એને સરળ સપાટીએ લઈ આવે છે. વચ્ચે ખંડ આ જ કારણે નબળો પડી જાય છે.

મિસીસ સોનીને સંસ્કૃતિના વરખ વગરનો મિ. પંચાલનો ચહેરો જોવો છે. ‘મારે બૂખ જોવી છે. બૂખ. સદાય સ્ત્રી એને તિરસ્કારતી આવી છે એ પુરુષની બૂખ.’ પણ મિ. પંચાલ સંસ્કૃતિનું લઙ્ગ આવરણ ઉતારવા તૈયાર નથી. કૃતિમાં મિસીસ સોની જેવા સંઘર્ષમાંથી પસાર થાય છે તેવા સંઘર્ષમાંથી મિ. પંચાલને પસાર થવું પડતું નથી. એને કારણે આ આખો સંઘર્ષ એકાંગી બની જાય છે. વળી, શ્રીમતી સોની જે સંઘર્ષ અનુભવે છે તે પણ ઉચિત સન્દર્ભ વિનાનો છે.

બીજી કૃતિ છે ‘કર્ણુ.’ શીર્ષકથી પૌરાણિક સંદર્ભ સૂચવાય છે. નવલકથાનો નાયક દુર્ષદ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓનો નેતા, શહેરના રાજકારણી મનસુખલાલનો ભાડૂતી માણસ, એન્જિ નામની વ્યભિચારિણી ખિસ્તી યુવતીનો પ્રેમી, માનો પ્રેમ કદી પ્રાપ્ત થયો નથી, જેને સ્ત્રી પ્રત્યે ક્યારેય માન નથી એવો યુવાન છે. નવલકથાના આરંભથી જ તે પોતાની માને જોવા માટે આતુર બને છે. માની શોધ ચલાવવા માટે પોતાના દાદા પાસે, પોતાની પાસક માતા અજવાળા પાસે ગામમાં આવે છે. માની, બાપની કે કુળની શોધ આખરે તો વ્યક્તિની પેતાની શોધમાં પરિણમતી હોય છે. આ શોધમાં ન પરિણમતી શોધનો પછી તો કોઈ અર્થ પણ રહેતો નથી.

‘ચાસ પંખી’ને મુકાબલે આ કૃતિમાં તત્કાલીન સામાજિક સંદર્ભ વિશેષ માત્રામાં છે. આમ છતાં લેખક ચોક્કસ રચનાને નિર્દેશ કરવાનું તો ટાળે છે; પહેલી કૃતિમાં પણ ગિરિમથકનું નામ પાડવામાં આવ્યું નથી. ‘કર્ણુ’ માં પણ શહેર, ગામ કે નદીનું નામ પાડવામાં આવ્યું નથી. પણ બીજી બધી પરિચિત સામગ્રી કોલેજ, પંડુ બની એટલા અધ્યાપકો, હડનાલો પડાવતા વિદ્યાર્થી આગેવાનો, ચૂંટણીનો પ્રચાર, ગામડાં ગામની ખટપટ, ચેરએર, જાતીય વાસનાના ઉદ્દામ આવેગો, હિંસા, બળાત્કાર—આમ જીવનની નાની મોટી વિગતો સ્થાન તો પામી છે. આવી વાસ્તવિકતાને તેના તત્કાલીન સંદર્ભમાંથી મુક્ત કરવા માટે જો નાયક દ્વારા ચાલતી માની શોધ, માર્ગ બદલીને વિનાશ નોતરતી નદી, બળાત્કાર, વગેરેને આલેખવામાં આવ્યાં હોત તો વધુ સારું પરિણામ આવી શકત. અહીં આ બધાં તત્ત્વોના આલેખન

પાછળ કોઈ યોજના છતી થતી નથી, પ્રાસંગિકતાને ઉલ્લંઘવાનો આશય જોઈ શકાય છે, પણ એ ઉલ્લંઘી શકાતી નથી.

કૃતિનો નાયક હર્ષદ ખારોટ કોલેજનો આગેવાન છે, રાજકારણીઓએ ખરીદી લીધેલો અડધો ગુંડો છે, સ્ત્રી ઉપર બળાત્કાર કરવામાં, બળાત્કારની વાત સાંભળવામાં તેને આનંદ આવે છે, અપરાધો બોલતાં તેને સહેજ પણ સંકોચ થતો નથી. પણ આવી વિગતોના ઉલ્લેખ માત્રથી પ્રગલ્ભતા સર્જાતી નથી. બેચાર ગાળો પાત્રના મોંમાં મૂકો ન મૂકો એનાથી કશો ફેર પડતો નથી. લાપાના જુદા જુદા સ્તર, પાત્રની ઈચ્છાવાસનાઓને ઝીલી શકે એવી લાપાકીય નમનીયતા યોજવામાં જ નમનીયતા રહેલી છે. આવી નમનીયતા, લાપાની આવી છટાઓ યોજવાની શક્તિઓ લેખકમાં છે. દા. ત. હર્ષદ ખારોટને પોતાનું ધર યાદ આવે છે : 'નીચાં, દેશી નળિયાંવાળાં, અંદરથી અંધારાં, નાનકડાં ખાલી ખમ ધર. છાણું થાપતી, ગાર લીપતી, ડોણું દોતી, ઘાસનો આગે લાવતી, આખો દિવસ આમથી તેમ હડિયાપટ્ટી કરતી અજવાળી મામી...' (૮૯) ક્રિયાપદો વિનાનાં, પુનરાવર્તિત થતાં આ વાક્યો આપણી આગળ આખું ચિત્ર ઉપસાવી જાય છે.

નાયકના ચિત્તમાં માની સ્મૃતિ તાદ્રશ થાય છે અને એની માથે જ નાયક પહેલાંની જેમ જીવન જીવી શકતો નથી. એજીને ઘેર જાય છે પણ એની સાથે પહેલાંની જેમ હવે તે સહવાસ લોગવી શકતો નથી, કોલેજની હડતાલમાં ભાગ લઈ શકતો નથી, રેખા જેવી મનને ગમી ગયેલી છોકરી પર બળાત્કાર કરવામાંથી પણ પાછો પડે છે. પણ આ ભૂમિકાને આથી વિશેષ સંકુલ ભૂમિકા ઉપર આલેખી શકાઈ નથી. આ આધુનિક કર્ણ અન્ત સુધી પોતાની સા કોણ હતી તે ચોક્કસપણે જાણી શકતો નથી. અહીં જ કર્ણના પુરાકથાપ્રતીકની સાહિત્રાયતાનો પ્રશ્ન જાગે. વાર્તામાં એવું થું છે જે આપણને કર્ણની સૃષ્ટિમાં લઈ જાય છે' કર્ણમી આધુનિકતા હર્ષદ ખારોટમાં જો ઉપસાવી શકાઈ ન હોય તો આખી યોજના જ નબળી પડી જાય છે.

કોલેજના અનુભવો, રેખા જેવી છોકરીની થતી મંત્રકરીઓ, રેખાની વ્યક્તિચારણી મા, છોકરીઓ માટે પ્રયોજાતી Slang-ઓ બધા દ્વારા 'કોઈ વિશિષ્ટ પરિવેશ ઊભો થઈ શકતો નથી. હર્ષદની વેદનો જ તેને આ બધામાં સંડોવે છે એમ પણ કહી શકાવું નથી. તેમ જ પ્રત્યેનો તિરસ્કાર દાદા પાસેથી

મળ્યો છે. જે સ્ત્રીઓના પરિચયમાં તે આવ્યો તે બધી લંપટ, ક્રોધી, નિર્દય નીકળી. વાત્સલ્યના અભાવે જાગેલા સ્ત્રી પ્રત્યેના ખુન્નસને વાર્તાનો વિષય લલે બનાવવામાં આવે પણ એ વિષય આલેખવા, તેની પૂરેપૂરી શક્યતાઓ ચકાસવા માટે બીજા ઘટકોને પણ ઉપયોગમાં લેવા પડે. પહેલી કૃતિની જેમ અહીં પણ સીધીસાદી શૈલીમાં વાર્તા કહેવી નહીં એવી સલાનતા છે અને બીજા બાજુએ પૂરેપૂરું કહી નાખવાનો લોભ પણ છે. ક્યારેક આ કહી નાખવા માટે સ્વપ્નનો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. (પૃ. ૧૪૦) સ્વપ્ન દ્વારા શું સિદ્ધ થઈ શકે છે, શું નથી થઈ શકતું એ પ્રશ્ન પણ અનુત્તરિત રહે છે. વાર્તામાં સમકાલીન વાસ્તવિકતા, સ્વપ્નજગત, પૌરાણિક કથાસંદર્ભના સંકેતોની ગૂંથણી થતી નથી એટલે પછી થાય કે એના કરતાં આ બધું ભેગું કરવાનો લોભ હમણાં ન રાખવો. જેમ જેમ ટેકનિક ઉપર પ્રભુત્વ આવતું જાય તેમ તેમ આ બધા સ્તરની ગૂંથણી કરવી.

હર્ષદ બારોટ નવલકથાને અંતે રેખા ઉપર બળાત્કાર કરવા જતાં માર ખાય છે; તાવ, તંદ્રાનો ભોગ બને છે અને કહેવાતી માને જુએ છે, પણ કલ્પનામાં વસાવેલી મૂર્તિ અને વાસ્તવિકતા જુદી નીકળે છે એટલે તે નિરાશ થઈ જાય છે.

આ બંને કૃતિઓ વાંચ્યા પછી લાગે કે લેખક મથામણ કરી રહ્યા છે, નવી દિશા શોધવાનો આશય છે, અત્યારે લલે ન મળી હોય. પણ એટલું ધ્યાનમાં રાખવું કે જે કૃત્રિમતાથી નવી દિશા પામવા જવાશે તો એ હાથ આવવાની નથી. વળી, સીધીસાદી શૈલી અને આધુનિકતા-એ બે પરસ્પર વિરોધી ભૂમિકાઓ નથી એ વાત ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ.

ઝયાં પોલ સાર્ત્ર :

મુલાકાત :—મિશેલ કોન્ટા
અનુવાદ :—પિપીન પટેલ
ડૉક્ટર ઓઝા

મિશેલ : આપના સ્વાસ્થ્ય અંગેની પ્રચલિત અફવાઓએ ગયે વર્ષે ધણી ચિંતા જન્માવી, આ મહિને આપ સિતેરમા વર્ષમાં પ્રવેશશો. સાર્ત્ર, આપ કહેશો, હાલમાં આપને કેમ લાગે છે ?

સાર્ત્ર : દીક છે એમ કહેવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ દીક નથી એમ પણ હું ન કહી શકું. છેલ્લાં બે વર્ષ દરમિયાન કેટલીક ગંભીર ઘટનાઓ બની છે. એકાદ કિલોમીટરથી વધુ ચાલું કે તરત્તુ પગ દુઃખવા લાગે છે. તેથી હું ભાગ્યે જ એથી વધુ ચાલું છું. લોહીના દબાણના ય પ્રશ્નો છે પરંતુ તાજેતરમાં તદ્દન ઝડપથી આ પ્રશ્નો અદૃશ્ય થઈ ગયા છે. મારું લોહીતું દબાણ ઊંચું રહેતું હતું પણ તખીખી સારવારને કારણે હવે તે ઘણું નીચું રહે છે.

સૌથી દુઃખદ તો એ છે કે ત્રણ વર્ષની ઉંમરે મેં જન્મણી આંખની દૃષ્ટિ લગભગ સંપૂર્ણ ગુમાવી. હવે જે ડાખી આંખથી જ હું જોઈ શકું છું તેમાં રક્તસ્રાવ થાય છે. હજી હું આકારો અસ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકું છું, પ્રકાશ અને રંગ જોઈ શકું છું પરંતુ વસ્તુઓ, કે ચહેરાઓ સ્પષ્ટ જોઈ શકતો નથી. એને પરિણામે હું વાંચી-લખી શકતો નથી. સાચું કહું તો હું બહુ મુસીબત વિના શબ્દો લખી શકું છું પરંતુ હું જે લખું છું તે વાંચી શકતો નથી. ખીજું કંઈ વાંચવાનો તો પ્રશ્ન જ ઉપસ્થિત થતો નથી કારણ હું શબ્દો ઉકેલી શકતો નથી. પરંતુ લીટીઓ અને શબ્દો વચ્ચેની જગ્યા જોઈ શકું છું. જ્યારે હું લખી-વાંચી શકતો નથી ત્યારે લેખક તરીકે હું સક્રિય રહી શકું એ શક્યતા જ નહીંવત્ છે. મારી લેખક તરીકેની કારકિર્દી સંપૂર્ણપણે નાશ પામી છે.

મિશેલ : લખી ન શકાય એ તો બહુ મોટો ફટકો ગણાય. આપ એની વાત તો સ્વસ્થતાથી કરો છો....

સાત્રી : આમ જુઓ તો તેણે મારા જીવવાનું એકે ય કારણ રહેવા દીધું નથી. તમે કહી શકો કે હું હતો અને હવે નથી. મારે તો હતાશ થવું જોઈએ પરંતુ કોઈ અગમ્ય કારણને લઈને હું સંપૂર્ણ સ્વસ્થ છું. મેં જે ગુમાવ્યું છે તેને કારણે હું દુઃખી નથી યા તો વિપાદમાં ઘેરાયેલો નથી.

મિશેલ : બળવાનો ભાવ નહીં ?

સાત્રી : હું શાને માટે યા તો કોની સામે બળવો કરું ? આને સ્થિતપ્રજ્ઞવાદ રખે માનતા. જે કે મને સ્થિતપ્રજ્ઞો પ્રત્યે સહાનુભૂતિ અવશ્ય છે. એટલું જ કે અમુક બાબતો જેમ છે તેમ જ રહેવાની અને હું તે અંગે કંઈ કરી શકું નહીં. તેથી મારે તે માટે બેબાકળા થવાને કોઈ કારણ નથી.

મિશેલ : આપ વાંચી શકતા નથી એ આપને બોળરૂપ અંતરાય પ્રતીત થાય છે ?

સાત્રી : એક ક્ષણ માટે તો હું કહીશ કે ના. તાજેતરનાં પુસ્તકોમાંથી મને શેમાં રસ પડે તે હવે હું શોધી શકું તેમ નથી, પરંતુ લોકો મને તેને વિષે વાત કરે છે અથવા તે વાંચી સંભળાવે છે અને તેથી હું બહાર પડતાં પુસ્તકોથી વાકેફ રહી શકું છું. સિમોન દ. યુવારે મને અત્યાર સુધીમાં ઘણાં પુસ્તકો વાંચી સંભળાવ્યાં છે—હરેક પ્રકારનાં પુસ્તકો.

મિશેલ : બીજા પર આધારિત થવું પડે તે આપને દુઃખદ નથી લાગતું શું ?

સાત્રી : હા. જે કે 'દુઃખદ' બહુ ભારે શબ્દ કહેવાય, કારણ મેં હમણાં જ કહ્યું તેમ મારે માટે હવે કશું જ દુઃખદ નથી, આ બધું છતાં પરાધીનતા ભાગ્યે જ અપ્રિય લાગે છે. મને હજી લાગે છે કે સાચું બૌદ્ધિક કાર્ય એકાંત માંગી લે છે. હું એમ નથી કહેતો કે કોઈપણ બૌદ્ધિક કાર્ય—પુસ્તકો લખવાનું પણ—વધુ માણસોથી ન થઈ શકે. પરંતુ મને સમજતું નથી કે જે કે ત્રણ માણસો ભેગાં મળીને પુસ્તક-લખાણ કે તત્ત્વચિન્તના પ્રતિ દોરી જનારું ખરેખરું બૌદ્ધિક કાર્ય કંઈ રીતે બળવી શકે. અત્યારે તો, પ્રચલિત વિચારધારા મુજબ, પદાર્થ સમક્ષ વિચારને અનાવૃત્ત કરવામાં એકાંત જોઈએ જ.

મિશેલ : આપને હું આપના વિશે કંઈ પૂછું તો સંતાપ થાય છે ?

સાત્રી : ના, શા માટે ? હું તો માનું છું કે પ્રત્યેક જણ પોતાની સૌથી જાંઠી વાત મુલાકાત લેનારને કહી શકે છે. હું તો માનું છું કે જ્યારે કોઈ

ખીજી કંઈ છુપાવે છે, ખાનગી રાખે છે અને તેજ બધાંથી નહીં પણ તે ક્ષણે જેની સાથે વાત કરી રહ્યો છે તેનાથી તો તે સંબંધીને વણસાવે છે. હું તો માનું કે ગુપ્તતાનું સ્થાન પારદર્શકતાને મળવું જોઈએ. હું એ દિવસ જોઈ શકું છું જ્યારે જે માણસોને એકબીજાથી હવે કંઈ ખાનગી નહીં હોય કારણ કોઈની પાસે કોઈની ખાનગી વાતો નહીં હોય, કારણ અંગત જીવન અને બાહ્યજીવન જેવી વાતોને તિલાંજલિ અપાઈ ગઈ હશે. આપણે આપણું શરીર ખીજીને સમર્પીએ અને વિચારોને છુપાવી શકીએ એ વાત સ્વીકારવી અશક્ય છે. કારણ મારા મતે તો શરીર અને મનોજગત (Consciousness) વચ્ચે પાયાનો કોઈ ભેદ નથી.

મિશેલ : જેને આપણે શરીર અર્પીએ છીએ તેને જ આપણા મનની રજેરજ વાત કહીએ છીએ એ હકીકત ખોટી છે ?

સાત્રી : આપણે આપણું શરીર સર્વને સોંપીએ છીએ. યૌન સંબંધી સિવાય પણ-જોઈને સ્પર્શીને. તમે તમારું શરીર મને સોંપો છો અને હું મારું તમને. શરીરની માફક આપણે પણ ખીજીને માટે અસ્તિત્વ ધરાવીએ છીએ. પરંતુ વિચારો એ શરીરનું જ રૂપાંતર હોવા છતાં ચેતના કે વિચારના જેવું અસ્તિત્વ આપણે ધરાવતા નથી.

જો આપણે શરીર તરીકે ખરેખર ખીજા માટે જ અસ્તિત્વ ધરાવતા હોઈએ તો જે શરીર ઉઘાડું રાખી શકાય છે. (જે કે ખરેખર તેમ થતું નથી) તેમાંથી જ વિચારો બહાર આવી રહ્યા છે એવું અન્યને લાગે. શબ્દો મોંમાં રહેલી જીભને કારણે સર્જાય છે. આ રીતે તો બધા જ વિચારો-અસ્પષ્ટ અને ક્ષણિક પણ એવા સ્પષ્ટ જણાશે. અમુક સદીઓમાં જેને સ્ત્રી-પુરુષનું ગૌરવ ગણાતું અને જે મારે મન નરી મૂર્ખતા છે તેવી ગુપ્તતા પછી લાંબો સમય રહેશે નહીં.

મિશેલ : આ પારદર્શકતા (એટલે કે નિખાલસતા) આડે આવડે મુખ્ય અવરોધ આપના મતે કયો છે ?

સાત્રી : સૌ પ્રથમ તો દુરિત. એટલે કે વિભિન્ન સિદ્ધાંતો, પ્રેરિત એવાં કાર્યો અને તેનાં એવાં પરિણામો જે મને માન્ય નથી. દુરિત તો વિચારોનું પ્રત્યાયન જ મુશ્કેલ બનાવે છે કારણ ખીજાઓએ વિચાર ધડવા વાપરેલાં સિદ્ધાંતો મારા સિદ્ધાંતોને કેટલાં અંશે મળતા આવે છે તે હું જાણતો નથી.

અલખત, અમુક હદ સુધી આ સિદ્ધાંતોત્તી સ્પષ્ટતા, ચર્ચા અને સ્થાપના થઈ શકે. પરંતુ હું ગમે તેની સાથે ગમે તે વાત કરી શકું એ સાચું નથી. હું તમારી સાથે વાત કરી શકું પણ મારા પાડોશી સાથે કે શેરીમાંથી નીકળતા વટેમાર્ગ સાથે તે ન કરી શકું. કોઈ વેખત એમ પણ બને કે મારી સાથે પૂરેપૂરી નિખાલસ ચર્ચા કરવાને બદલે તે મારી સાથે ઝઘડે.

આમ અવિશ્વાસ, અજ્ઞાન અને લયમાંથી ફક્ત-મારે-માટે જ એ લાવના જન્મે છે જે મને પૂરતો વિશ્વાસ કે બીજા સાથે વિશ્વાસ બનતો અટકાવે છે. તદુપરાંત, અંગત વાત કરું તો હું જે લોકોને મળું છું તેમને બધા જ વિષયો અંગેના મારા વિચારો નથી જણાવતો. પરંતુ હું શક્ય તેટલો નિખાલસ થવાનો પ્રયત્ન કરું છું કારણ કે મને લાગે છે કે આ અધિકારપ્રદેશ, જે બીજાને માટે અને આપણે માટે સરખો જ અધિકારમય છે તે, બીજા માટે પ્રકાશિત કરવાના પ્રયત્નમાં આપણે માટે પણ તેટલો જ પ્રકાશિત થઈ શકે.

મિશેલ : આ પારદર્શકતા (નિખાલસતા) સૌ પ્રથમ આપે લખાણમાં જ ઝંખેલી ?

સાત્રે : આમ જુઓ તો સર્વ પ્રથમ નહીં. હું ધારું છું કે લખાણમાં તો અંતે જ. પરંતુ રોજબરોજની વાતચીતો - સિમેન દ બુવાર અને બીજાઓ સાથે અને આજે આપણે સાથે છીએ તેથી તમારી સાથે - પણ હોય છે જેમાં હું બને તેટલો સત્યનિષ્ઠ અને સ્પષ્ટ થવા મથું છું. હું સંપૂર્ણપણે વ્યક્ત થાઉં છું અથવા તો તે માટે મથું છું. ખરેખર તો ઘણું હું તમને કે બીજાને જણાવતો નથી. કારણ મારામાં ય એવી બાબતો છે જે બહાર આવવા ના પાડે છે. હું મારી જાતને તે કહું છું પરંતુ બીજા સમક્ષ બહાર આવવાનો તે ઈન્કાર કરે છે. બીજા લોકોની માફક જ મારામાંનો ગહન અધિકાર બહાર આવવા માંગતો નથી.

મિશેલ : લેખન ગુપ્તતા અને દુશ્મનાવટમાંથી જ શું નથી જન્મતું ? સુસંવાદી સમાજમાં કદાચ તેના અસ્તિત્વ માટે કોઈ કારણ નહીં રહે...

સાત્રે : લેખન ચોક્કસપણે ગુપ્તતાજન્ય છે. પરંતુ આપણે એ ન ભૂલવું જોઈએ કે લેખન કદાચ આ ગુપ્તતા છૂપાવવા મથે છે અને જૂઠાણું રચવા માંગે છે (આ ક્રિસ્ટામાં તેમાં દમ હોતો નથી) અથવા તો ગુપ્તતાને એકાદ અંશ પ્રગટ કરે છે અને લેખક અન્યના સંદર્ભ કેવો છે તે બેનકાબ

કરી આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ બીજા કિસ્સામાં હું ઇચ્છું છું તે નિખાલસતા પ્રતિ જવાનો તે પ્રયત્ન કરે છે.

મિશેલ : વ્યક્તિ નિરપેક્ષ સત્ય થું અભિવ્યક્ત ન કરી શકે ?

સાત્ર : પછી તેમાં રસ ન પડે. એ તો જે જગતમાં આપણે રહીએ છીએ તેમાંથી વ્યક્તિને દૂર કરી મૂકે અને પછી વસ્તુનિષ્ઠ સસોથી આગળ ન જાય. પોતાનું સત્ય વિચાર્યા વિના ય વસ્તુનિષ્ઠ સત્યો પર તો આવી શકાય. પરંતુ હું જે વસ્તુલક્ષિતાની અને તેની પાછળ રહેલી મારી પરલક્ષિતા અને આત્મલક્ષિતા બન્નેને એક બિન્દુ પર લાવી વાત કરું તો મારે એમ લખવું જોઈએ કે “હું, સાત્ર,” જે કે, હાલના વખતે આ પદ્ધતિ શક્ય નથી કારણ આપણે એક-બીજાને પૂરતા જાણતા નથી. આ આત્મલક્ષિતા - પરલક્ષિતાની સર્વગ્રાહી ચર્ચા માટે નવલકથા-લેખન વધુ અસરકારક માર્ગ છે.

મિશેલ : તથાપિ, આપની નવલકથાઓના વાચનથી આપના યૌન-સંબંધી અનુભવો વિષે વાચક ઘણું બધું તારવી શકે છે.

સાત્ર : હા, અને મારાં તત્ત્વજ્ઞાનનાં પુસ્તકોમાંથી પણ. પરંતુ તે તો મારા યૌન-શ્રવનનો એક તખ્તો માત્ર પ્રગટ કરે છે. મને પામવા માટે, કોઈને ય માટે આ પુસ્તકોમાં પૂરતી વીગતો કે જટિલતા સુલભ નથી. તો પછી તમે કહેશો એની ચર્ચા શા માટે ? અને હું કહીશ : હું માતું છું તે મુજબ તો લેખકે સ્વ.ના સમગ્રની વાત કરતી વખતે સમગ્ર વિશ્વની વાત કરવી જોઈએ.

લેખકનું કાર્ય છે દરેક બાબતની ચર્ચા કરવાનું વસ્તુલક્ષી રીતે દુનિયા અને વૈયક્તિક રીતે દુનિયા, જે પહેલાંની વિરોધી છે. લેખક જ્યારે તેને સંપૂર્ણપણે બેનકાબ કરે છે ત્યારે તેને સમગ્ર અખિલાઈથી નિરૂપવી જોઈએ. આથી તેણે પોતાના વિષે તો બોલવું જ જોઈએ અને હકીકતે અનિવાર્યપણે અને લગભગ સંપૂર્ણપણે આ તેણે કર્યું છે.

મિશેલ : તો પછી લખવાનો ખાસ હેતુ શો ? એમ નથી લાગતું કે આ અખિલાઈ વિશે વાત કરવી જ વધુ શક્ય છે ?

સાત્ર : સિદ્ધાંતમાં એ શક્ય છે પરંતુ હકીકતે કોઈ લખીને જેટલું કહી શકે તેટલું બોલીને ન કહી શકે. લોકો બોલવાની ભાષાથી એટલા ટેવાયેલાં

નથી. આજે જાંડી વાતચીત ફક્ત બૌદ્ધિકો વચ્ચે જ થાય છે. બિન-બૌદ્ધિકો કરતાં બૌદ્ધિકો સચની વધુ નજીક હોય છે તે કારણે નહીં, પરંતુ અત્યારના સમયમાં તેમની પાસે જ જ્ઞાન કે વિચારધારા — દા. ત. મનોવિશ્લેષણાત્મક કે સમાજશાસ્ત્રીય—છે જે તેમને પોતાના અને અન્યના વિષે સમજણની એક સપાટીએ પહોંચાડે છે જ્યાં બૌદ્ધિક નથી તેવા લોકો સામાન્યપણે પહોંચી શકતા નથી. આ સંવાદ એવી રીતે આગળ ચાલે છે કે દરેક વ્યક્તિ એમ માને છે કે તેણે બધું જ કહ્યું છે અને બીજાએ પણ બધું જ કહ્યું છે. જ્યારે હકીકતે ખરેખરે પ્રશ્ન તો ચર્ચા-સમાપ્તિના બિન્દુ બાદથી જ શરૂ થતો હોય છે.

મિશેલ : આપ આપના જીવનથી સુખી (સંતુષ્ટ) છો ?

સાત્રી : ખૂબ, જે કે હું માનું છું કે હું વધુ નસીબદાર હોત તો વધુ વિષયોને વધુ સારી રીતે હાથ ધરી શક્યો હોત.

મિશેલ : અને એ પણ ખરું કે આપે સ્વાસ્થ્યની કાળજી લીધી હોત તો. કારણ Critique of Dialectical Reason લખતી વખતે આપે સાથે જ સ્વાસ્થ્ય રોળી નાંખ્યું.

સાત્રી : સ્વાસ્થ્ય આખરે શા માટે ? હું અભિમાન વગર કહું છું કે સંપૂર્ણપણે તંદુરસ્ત રહેવા કરતાં Critic of Dialectical Reason કે એવું અન્ય લાંબું, ચોક્કસ અને મહત્ત્વનું કામ પુસ્તક લખવું તે વધુ સારું છે.

મિશેલ : થોડાક મહિના અગાઉ આપે મને વિપાદ્દિમશ્રિત હાસ્ય સાથે કહેલું કે “ હું પાછો પડતો જાઉં છું, હું ભૂતકાળનો થઈ ગયો છું. ” આપને શું એવું લાગે છે કે આપની પૂરતી કદર કરવામાં નથી આવતી ?

સાત્રી : ઓછું મૂલ્યાંકન ? ના. ઓગણીસમી સદીના કેટલાક કવિઓ અને લેખકોની ઓછી કદર કરવામાં આવતી હતી તે અર્થમાં નહીં. પરંતુ કદાચ હું ખૂબ જાણીતો નથી.

મિશેલ : આપ જ્યારે બાળક હતા ત્યારે આપની બે મહત્ત્વાકાંક્ષા હતી : સર્જન કરવું અને પ્રસિદ્ધ થવું. આપને કયા તબક્કે લાગેલું કે આપ તેમાં સફળ થયા છો ?

સાત્રી : મને હંમેશા લાગેલું કે હું સફળ થઈશ અને તેથી જ મને કદી હું સફળ થયો એવું સ્પષ્ટ પ્રતીત નહીં થયેલું. પરંતુ હું કદી શકું કે (બીજા) વિશ્વયુદ્ધ બાદ હું સફળ થયો.

મિશેલ : આપે એ સ્વીકારવું પડશે કે ભલે આપ બધી જ સત્તાનો અસ્વીકાર કરો છો છતાં આપે સત્તા તો ભોગવી જ છે.

સાત્રી : મારી પાસે બનાવટી સત્તા હતી-અધ્યાપકની સત્તા, અધ્યાપકની ખરી સત્તા તો એ કે વર્ગમાં ધૂમ્રપાન કરવાની મનાઈ ફરમાવે (જે હું ન કરી શક્યો) અથવા વિદ્યાર્થીઓને નાપાસ કરે (હું હંમેશા પાસ થવા બેટલા ગુણ આપતો). હું તો જ્ઞાનનું વિતરણ કરતો હતો અને હું માતું છું કે તે સત્તા ન કહેવાય, અથવા તો તમે કેવી રીતે શીખવો છો તેના પર તે આધારિત છે.

મિશેલ : આપ એવું નથી માનતા કે આપની ખ્યાતિએ આપને ચોક્કસ સત્તા હસ્તગત કરી આપી ?

સાત્રી : મને એમ નથી લાગતું. કદાચ પોલીસ બીજા પાસે માગે છે તે કરતાં વધુ વિનમ્રતાથી મારી પાસે કાગળો માંગે એટલું જ. તે ઉપરાંત મારી પાસે કંઈ સત્તા છે તે મને સમજતું નથી. સત્ય ઉચ્ચારવા સિવાયની મારી પાસે અન્ય કંઈ સત્તા હોય તેમ હું માનતો નથી.

મિશેલ : આપણે જે કંઈ વાતચીત કરી એમાં ઉંમર એ ચોક્કસ વિષય ન હતો. ક્યારે આપને લાગવા માંડ્યું કે આપ વૃદ્ધ થઈ રહ્યા છો ?

સાત્રી : તે કહેવું મુશ્કેલ છે. કારણ આંખોનો ઉપયોગ ચાલ્યો ગયો અને કિલોમીટરથી લાંબું હું ચાલી શકતો નહોતો એને વૃદ્ધત્વનો માર્ગ કહી શકાય. આ દુઃખો છે અને નથી. હું તેમની સાથે જીવી શકું પરંતુ હું હવે માર્ગના અંત (મૃત્યુ) તરફ ધસી રહ્યો છું એ હકીકત તે સૂચવી જાય છે. આ બાબતના સંદર્ભે, હું વૃદ્ધ છું તે સાચું. તો બીજે પક્ષે, હું એ બહુ લક્ષમાં લેતો નથી. ચાલીસ-પીસતાળીસની વયના બેટલો જ હું સમજ છું, તે ઉંમરના અન્ય કોઈ બેટલું જ કામ પણ કરું છું. હું વૃદ્ધ હોઉં તેવું નથી અનુભવતો. તેમ છતાં સિત્તેર વર્ષનો કોઈ પણ માણસ વૃદ્ધ તો છે જ.

મિશેલ : આપની ઉંમરના બધા માટે આ સાચું છે એમ આપને લાગે છે ?

સાત્રી : હું એ જાણતો નથી; હું તે કહી ન શકું. મને મારી ઉંમરના માણસો ગમતાં નથી. હું જેમને જાણું છું તે બધા મારાથી નાના છે. હું ખૂબ સારી રીતે તેમની સાથે બળી શકું છું. તેમની જરૂરિયાતો અને જ્ઞાન-

અજ્ઞાનના સીમાડાઓ સરખા જ છે. હમણાં હમણાં હું વધુ વાર-લગલગ રોજ સવારે-પીઞ્ચર વિક્ટર અને ફિલિપ ગાતીને મળું છું. તેઓ ત્રીસની ઉંમરના છે. હું મારા કોઈ સમકાલીન સાથે હોઈ તેમ તમારી સાથે છું ત્યારે અનુભવું છું. મને ખબર છે તમે મારાથી ખૂબ નાના છો પણ મને તેમ લાગતું નથી.

મિશેલ : આપની ઉંમરના સામેનો આપનો વાંધો શો છે ?

સાત્રી : તેઓ ધરડા છે ! તેઓ કંટાળાજનક છે.

મિશેલ : આપ તો મને કંટાળાજનક નથી લાગતા.

સાત્રી : હા, પરંતુ હું તેમના જેવો ક્યાં છું ? વૃદ્ધ માણસો વિચારોનું પુનરાવર્તન કર્યા કરતા હોય છે, તેમને ઓછસ વસ્તુઓનું વળગણ (obsession) હોય છે, આજકાલ જે લખાય છે તેનાથી તેઓ અસ્વસ્થ થઈ જાય છે..... અરે, તેઓ ત્રાસજનક છે ! મોટા ભાગના કિસ્સાઓમાં વૃદ્ધતા આવું હોય છે—એક શિક્ષા. અગાઉની તાજગી તેઓ ગુમાવી દે છે. જેમને યુવાન હતા ત્યારે જાણતો હતો તેવા વૃદ્ધોને મળવું દુઃખદ બની જાય છે. Les Temps Modernes ખાતેના પ્રાધ્યાપકો જેઓ મારાથી પચાસ કે વીસ વર્ષ નાના છે તે હું લખતો હોઈ તેવી વ્યક્તિઓમાં સૌથી વધુ ઉંમરના છે. તેઓ હજુ પણ સ્વસ્થ છે. પરંતુ સામાન્ય રીતે મારો સંસર્ગ ત્રીસીના સાથેનો છે.

મિશેલ : અને તેઓ આ સંસર્ગ અંખે છે ખરા ?

સાત્રી : હું તો નથી જ અંખતો.

મિશેલ : આ તો આપના વિશેની આશ્ચર્યજનક ખીના છે. મળવામાં આપ પહેલ કદી નથી કરતા, કેમ ખરું ને ?

સાત્રી : કદી નહીં. હું લોકોને વિષે આતુર નથી.

મિશેલ : તો ય આપે જ એક વખત લખેલું કે “લોકોને સમજવાનો મને નાદ (passion) છે.”

સાત્રી : ખરું. એક વખત હું વ્યક્તિની સમ્મુખ આવી જઈ પછી મને તેને સમજવાનો નાદ ખરો. પરંતુ હું મારા પક્ષેથી મળવાની પહેલ ન કરું.

મિશેલ : આ તો સંન્યાસી (recluse) હું વલણ થયું.

સાત્રી : સંન્યાસીનું ખરું. એક વાત મારે રખેટ કરવી જોઈએ કે હું લોકોથી ઘેરાયેલો છું-પણ સ્ત્રીઓથી. મારા જીવનમાં ઘણી સ્ત્રીઓ છે. સિમેન ૬ ખુવાર તો એક છે, બીજી તો ઘણી.

મિશેલ : પરંતુ એવો કોઈ કાળ હતો ખરો જ્યારે આપને સુપ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓને મળવામાં મઝા આવતી હોય?

સાત્રી : ખરેખર, મને તેમને મળવાની ઇતેજારી નહીં થયેલી, તેઓએ મને લખ્યું 'યા મારો સંપર્ક સાધ્યો અને મેં હા કે ના લખી. ઉદાહરણ તરીકે મારા પ્રિય ક્લાકાર ઓરિક વાન સ્ટ્રોહીમ હું એવી રીતે જ મળેલો. પછી ઘણી વાર મળ્યો. પરંતુ આ રીતે ય લોકો સાથે થતી વાતચીત સહજથી ભલે ભાગે પણ તેમાં બનાવટીપણાનું એક તત્ત્વ હોય છે. પ્રસિદ્ધ તરફ વધી રહેલી વ્યક્તિને મળવાનું તો વધુ રસપ્રદ. કારણ આપણે જોઈ શકીએ કે તે કેવા વખતમાંથી, તબક્કાઓમાંથી પસાર થાય છે. તેને અને તેનામાં થતા ફેરફારને સમજી શકાય. પરંતુ જો એક માણસ જે એક્લીન કે વોન સ્ટ્રોહીમ થઈ ગયો છે તેને મળવાનું થાય તો એ દર્શાવવા માંગતો હોય તે જ જોઈ શકાય અને તેનું વ્યક્તિત્વ સારું જ હોય. એનો અર્થ એ નથી કે તે નાટક કરે છે પરંતુ તેને માટે તે સહજ બની જાય છે.

મિશેલ : પ્રશંસાનું શું? આપ કોઈને પ્રશંસો છો ખરા?

સાત્રી : ના, હું કોઈની પ્રશંસા નથી કરતો અને કોઈ મારી પ્રશંસા કરે તેમ પણ નથી ઈચ્છતો. માણસોની પ્રશંસા ન થવી જોઈએ. બધા સરખા જ છે. તેઓ શું કરે છે તે અલગત અગત્યનું છે.

મિશેલ : તે અલગત અગત્યનું છે કે આપને વિકટર હ્યુગો પ્રત્યે અહોભાવ છે તેવી વાત આપે મને કરેલી...

સાત્રી : ના, એટલું બધું નહીં. હ્યુગો મને ખરેખર કેટલો ભાવ હતો તે કહું. તેનામાં ઘણી વસ્તુઓ એવી છે જેની ટીકા થઈ શકે. તો બીજી એવી પણ છે જે ખરેખર સુંદર છે. આ બે ગૂંચવાડો જાણો કરે તેવી અને એકબીજામાં જળી જાય તેવી છે. તેથી હું એવું કહીને છૂટી ગયો કે મને તેમના પ્રત્યે અહોભાવ છે. પરંતુ સત્ય એ છે કે હું અન્ય કોઈ કરતાં તેમની વધુ પ્રશંસા નથી કરતો, અહોભાવ એ એક એવી લાગણી છે જેમાં પ્રશંસક પોતાને પ્રશંસાયોગ્ય વ્યક્તિથી બિતરતો માનીએ છે. તમે તો જાણો છો કે

હું સર્વ માનવને સરખા માનું છું. આદર (esteem) એ સાચો શબ્દ છે. જે એક વ્યક્તિ બીજી વ્યક્તિ પ્રતિ દર્શાવી શકે.

મિશેલ : પ્રેમથી પણ વધારે ?

સાત્રી : ના, પ્રેમ અને આદર એક જ હકીકતની બે બાજુ છે. એનો અર્થ એ નથી કે પ્રેમ માટે આદર કે આદર માટે પ્રેમ હોવો જરૂરી જ છે. પરંતુ જો બંને હોય તો સાચી વ્યક્તિ પ્રત્યેના સાચો અભિગમ કહેવાય. આપણે એ તબક્કે હજી પહોંચ્યા નથી. જ્યારે અંગત (subjective) પૂરેપૂરું અનાવૃત થશે ત્યારે આપણે ત્યાં પહોંચીશું.

મિશેલ : તો પછી આપ મિત્રતામાં ચલિત અને સ્નેહ સંબંધોમાં વિચલિત છો એ હકીકત આપને કેવી રીતે સમજાવી શકો ?

સાત્રી : હું મૈત્રી-સંબંધોમાં વિચલિત નથી. તમને યોગ્ય લાગે તો એમ કહી શકીએ કે મારા પ્રેમ-સંબંધો જોટલા મારા મૈત્રી-સંબંધો લક્ષમાં નથી લેવાયા. હું વિચલિત છું એમ આપ કેમ કહો છો ?

મિશેલ : દાખલા તરીકે, મને કેમ્બ્રી યાદ આવે છે.

સાત્રી : પરંતુ હું ક્યારેય કેમ્બ્રીની વિરુદ્ધ ન હતો. જેમાં મને ‘Monsieur le directeur’ કહેવામાં આવ્યો હતો અને જે સામયિક મને Les Temps Modernes ખાતે મોકલવામાં આવ્યું હતું તેની હું વિરુદ્ધ હતો. તેમાં ફ્રાન્સીસ જીન્સનના લેખ વિષે પણ વિચિત્ર લખાણ હતું. જીન્સન વિષે તે લખી શક્યો હોત પણ આ રીતે નહીં. આં લેખે મને ક્રુદ્ધ કરી મૂક્યો.

મિશેલ : આને કારણે આપની વચ્ચે જે અંતર પડી ગયું તેની તમને કોઈ અસર ન થઈ ?

સાત્રી : ના, ખરેખર નહીં. અમે બંનેએ એકબીજાને મળવાનું ધ્યાન આપ્યું કરી નાંખેલું અને છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોથી તો જ્યારે પણ અમે મળતા સારેતે મારી સાથે ઝઘડતો. હજી અમે જુદા નહોતા પડ્યા પણ મઝા નહોતી આવતી, કેમ્બ્રી ધણો બદલાઈ ગયો હતો. શરૂઆતમાં તો પોતે એક સારો લેખક છે તેનાથી ય સલામ નહોતો. એ તો એક મશકરો છોકરો માત્ર હતો અને અમે ધણી મઝા કરતા. તેની ભાષા ધણી raucy હતી અને મારી પણ.

અમે એક પછી એક ગંદી વાતો કહેતા અને તેની પત્ની અને સિમોન દ બુવારે ચોંટી ગયા હોવાનો ડાળ કરતાં. બે-ત્રણ વર્ષ મારે તેની સાથે ખરેખર સારા સંબંધો હતા. અમે બૌદ્ધિસ્ત સ્તરની વાતોમાં આગળ નહીં વધી શકેલા કારણ તે તરત જ ચેતી જતો. ખરેખર કહું તો તેનામાં એક અદ્ભુતનીય મશકરા અને તોફાની છોકરાનો અંશ હતો જે તેની ચાટી ખાતો હતો. ખરેખર તે મારો છેલ્લો સાચો મિત્ર હતો.

સ્ત્રીઓ સાથેના મારા સંબંધો સર્વોત્તમ રહ્યા છે કારણ ખરેખર યૌન સંબંધો આત્મલક્ષિતા અને પરલક્ષિતાના સીમાડા ભાંગી નાંખે છે. સ્ત્રીની સાથે ભલે તમારે આજે સાથે સૂવાના સંબંધો ન હોય પણ ક્યારેક તમે સાથે સૂતા હો, અથવા સૂઈ શક્યા હો તો સ્ત્રીઓ સાથેના સંબંધો સમૃદ્ધ હોય. સૌ પ્રથમ તો આ સંવાદની ભાષા શબ્દની નહીં પણ સ્પર્શની હોય છે, હાથ-ભાવની હોય છે. હું ફક્ત યૌન-સંબંધની ભાષાની વાત નથી કરતો. ભાષાની જ વાત કરીએ તો તે ઊંડાણમાંથી આવે છે અને જ્યાં પ્રેમ સંબંધો હોય ત્યાં તે યૌન-સંબંધમાંથી જન્મે છે.

મિશેલ : આપને જાણું છું સારથી મને એવું જણાયું છે કે મિત્રોની વાત કરતી વખતે આપ આકરા થાવ છે.~

સાત્રી : કારણ મને ખબર છે તે કેવા છે ! અને હું કેવો છું ! હું મારા વિષે પણ એટલો જ આકરો થઈ શકું.

મિશેલ : આપ જો આપના વિષે જ આકરા થાવ તો શું કહેશો ?

સાત્રી : સામાન્ય રીતે કહું તો મારા ઉદામવાદમાં હું નેઈએ તેટલો આગળ નથી વધ્યો. એ સ્વાભાવિક છે કે મેં પણ એક યા બીજા કારણસર જીવનમાં નાની-મોટી ઘણી ભૂલો કરી છે. પરંતુ આ બધાના મૂળમાં જઈને કહું તો દર વખતે હું પૂરતો ઉદામવાદી નહોતો તેથી ભૂલ થઈ છે.

મિશેલ : તેમ છતાં જે લોકો આપને જાણે છે તેઓ સામાન્યપણે એવું માને છે કે આપનો મુખ્ય સદ્ગુણ આત્મરતિ (narcissism) નો અભાવનો છે. આપ સંમત થાવ છો ખરા ?

સાત્રી : જો મારામાં આત્મરતિનો અભાવ વર્તાતો હોય તો સારું અને જેનામાં આત્મરતિનો અભાવ છે એવી વ્યક્તિની જેમ જ હું વર્તું છું. પરંતુ એનો અર્થ એ નહીં કે આ સંપૂર્ણ સાચું છે. આત્મરતિ એ તો જાતને

પ્રતિક્રિયાત્મકરૂપે જોવાની એક રીત છે, જાતને પ્રેમ કરવાની રીત છે. પોતે કેવો હોવો જોઈએ તે શોધવાની રીત છે. ટૂંકમાં, તે પંડ (self) સાથેનો સતત સંબંધ છે, લલેને આ પંડ બોલવામાં, સ્વપ્ન જોવામાં, કે અન્ય કાર્યમાં સક્રિય નથી પરંતુ સક્રિય પંડમાંથી રચાયેલ એક પાત્ર માત્ર હોય છે. આમ હું આ લક્ષણથી સંપૂર્ણપણે વિમુક્ત છું એમ ન કહી શકું. મારું વલણ તેને દબાવી દેવાનું છે અને કેટલીક વખત હું તેનાથી મુક્ત પણ હોઈ છું. દા. ત. અભારે તો મને સંબંધિત બાબતોની આપણે વાત કરી રહ્યા છીએ તેથી હું આત્મરતિગ્રસ્ત હોઈ શકું. પરંતુ ખરેખર હું શક્ય તેટલી સારી રીતે જવાબો આપી રહ્યો છું તેથી કદાચ આત્મરતિગ્રસ્ત ન પણ હોઈ, જે કે, બીજા કોઈ સમયે આત્મરતિનું પુનરાગમન થાય પણ ખરું. બીજા લોકો મને કંઈ રીતે જુએ છે તેમાંથી પણ આત્મરતિ પ્રગટે કેમકે તેમના થોડાક શબ્દો ય મને આત્મરતિમાં ગરકાવી દે.

મિશેલ : પરંતુ શું આપ એમ નથી માનતા કે સુખી થવાની એક શરત એ છે કે જાતને જ પ્રેમ કરવો ?

સાર્ત્ર : માણસ પોતાને ચાહે છે ખરો ? આ પોતાને અંગેની બીજી લાગણી નથી શું ? કોઈકને ચાહવું તે પ્રમાણમાં સહેલું અને સમજાય એવું છે, કારણ તમે ચાહો છો તે વ્યક્તિ કંઈ હંમેશા હોય જ છે એવું નથી અને તે તમે તો નથી જ. આ બે કારણો - પંડ જે અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને જે તમારો પોતાનો છે અને પરિણામે તે ચાહે છે અને ચકાસે છે, બન્ને છે તમને તમારા માટે લાગણી છે એ વાત અસ્તિત્વ ધરાવતી નથી એવું બતાવવા પૂરતાં છે. જે તમે કલ્પનો (images) નો પ્રયોગ કરતાં હો તો તે તબક્કે આપણે આત્મરતિના સ્તરે આવી જઈએ ખરા. જાતનો જાત સાથેનો સાચો સંબંધ પ્રેમનો હોઈ શકે એમ હું માનતો નથી. જાતનો અન્ય સાથેનો સાચો સંબંધ જે કે પ્રેમનો જ હોઈ શકે. બીજી તરફ, પોતાને પ્રેમ ન કરવો. સતત પોતાને કોસતા રહેવું, ધિક્કારવું એ આત્મરતિગ્રસ્ત હોવા જેટલું જ બાધાજનક છે.

મિશેલ : આપનામાં અપરાધવૃત્તિ (guilt) ની ખામી છે એ આશ્ચર્ય પમાડે છે.

સાર્ત્ર : મારામાં તે નથી એ સાચું છે. કોઈ પણ પ્રેકારની નથી. હું કદી અપરાધવૃત્તિ અનુભવતો નથી અને અપરાધી હોતો ય નથી.

મિશેલ : આ સિવાય આપને કંઈ વિશેષ કહેવાનું છે ?

સાત્રી : એક રીતે ઘણું બધું અને બીજી રીતે કંઈ નહીં. ઘણું બધું એ અર્થમાં કે આપણે જે વાતો કરી તે સિવાય ઘણું છે જે બધું કાળજીપૂર્વક શોધી કાઢવું જોઈએ. આ બધું જ મુલાકાતમાં ન થઈ શકે. જ્યારે જ્યારે હું આમ અનુભવું છું ત્યારે ઘણી વાતો કરવાની રહી જાય છે તેથી નિરાશા થાય છે. આપણે જ્યારે જવાબો આપીએ છીએ ત્યારે મુલાકાત દરમિયાન એ બધી વાતો તેના વિરોધે સહિત જીવંત બને છે. આટલું કહ્યા પછી, હું માનું છું કે આપણી વાતચીતે સિતેરીએ બિલેલા મારી છબી ઉપસાવી આપી છે.

મિશેલ : આપ સિમેન દ જુવારની માફક પૂરું કરતાં એમ તો નહીં કહેને કે જીવનમાં હું ફસાયો છું.

સાત્રી : ના, ના. હું એમ નહીં કહું. ઉપરાંત, આપ તો જાણો છો કે તે તો સાચે જ કહે છે કે જીવનમાં તે ફસાઈ છે એવું તે માનતી નથી પણ તેને એવું લાગે છે કે તેણે લખેલું પુસ્તક અદ્દલરીઆ-યુદ્ધ બાદ બહાર આવ્યું, અને આ સંજોગોમાં તે છેતરાઈ છે. પણ હું એવું નહીં કહું. હું જીવનમાં ફસાયો નથી. હું કંશાથી નિરાશ પણ થયો નથી. મેં સારા અને ખરાબ બંને લોકોને જાણ્યા છે અને વધુમાં કહું તો ખરાબ માણસોય ચોક્કસ લક્ષ સિવાયની બીજામાં કદી ખરાબ નથી હોતા. મેં લખ્યું છે, હું જીવ્યો છું અને મને કશાની દિલગીરી નથી.

મિશેલ : ટૂંકમાં, અત્યાર સુધીની જિંદગી સારી રહી ?

સાત્રી : સમગ્ર રીતે, હા. મને તેની સાથે ઝઘડવાનું કારણ નથી લાગતું. મેં જે ઇચ્છ્યું તે તેણે આપ્યું અને તે જ સાથે બતાવ્યું કે ખરું કે આટલું પૂરતું નથી. પણ તેમાં તમે શું કરી શકો ?

[છેલ્લા વિધાન સાથે અદ્દહાસ્ય થયું અને મુલાકાત પૂરી થઈ.]

હાસ્ય પણ તોંધવું જોઈએ. તમારે લખવું જોઈએ કે “હાસ્ય સાથે.”

[“Life/Situations” ન્યૂયોર્કમાંથી દુકાવીને]

મૃત્યુ વિશે સાર્ત્ર :

સુમન શાહ

મૃત્યુ, સાર્ત્રને મન, બીજા જીવનનું પ્રવેશ દ્વાર નથી કે નથી એ માનવ અસ્તિત્વનો કશો અંતિમ અર્થ. માનવ વાસ્તવિકતાની અદ્વિતીય શક્યતા તરીકે મૃત્યુને વર્ણવતાં હાઇડેગરે કહ્યું છે તેમ મૃત્યુને મેલડીનો અંતિમ અર્થ આપનારા મેલડીના અંતિમ સૂર તરીકે સાર્ત્ર સ્વીકારી શકતા નથી.

તેઓ તો કહે છે, કે મૃત્યુ, જન્મની જેમ જ ‘ફોર-ઇટ સેલ્ફ’ ની મૂળભૂત ‘ફેક્ટીસીટી’ નું માત્ર એક પાસુ જ છે. એનું સમર્થન કરવાની કોઈ જરૂર નથી, કોઈ કારણ નથી; એ માત્ર છે. એક અસમ્બદ્ધતા છે. પરંતુ મૃત્યુની ‘ફેક્ટીસીટી’ ને વિસ્તારથી વર્ણવતાં પહેલાં સાર્ત્ર બે વાત કરે છે : એક તો એ, કે મૃત્યુ જીવનને શા માટે અર્થ આપનારી ઘટના નથી અને બીજું એ, કે માનવ વાસ્તવિકતાની મૃત્યુ શા માટે અદ્વિતીય શક્યતા નથી.

જીવનને ટુંકાવી નાખનારું અનપેક્ષિત મૃત્યુ અને વૃદ્ધાવસ્થામાં મળતું સ્વાભાવિક મૃત્યુ — બંને વચ્ચે ગુણાત્મક તફાવત છે. માનવીનાં ગતકાલીન કાર્યોને ખરેખરો અર્થ તેનાં ભાવિ કાર્યોનાં પ્રકાશમાં જ પ્રાપ્ત થતો હોય છે. ‘એમ્પર મ્યુઝિક’ નાં કાવ્યોની નાનકડી ચોપડી લખીને જ જો. જેમ્સ જેયક્સ બેસી રહ્યા હોત તો ? તો તેઓ શું થઈ શક્યા હોત ? લાંબું આયુષ્ય મળે તો પણ આપણાં કાર્યોની સ્વાભાવિક પરિપૂર્તિ સુધી મૃત્યુ આપણી રાહ જુએ એવી કોઈ ગેરન્ટી નથી. સંભવ છે કે આપણાં કાર્યોની અર્થવત્તા કરતાં પણ આપણે ઘણું વધુ જીવીએ, અને પૂર્વકાલીન કાર્યોને આપણાં પછીનાં કાર્યો ‘રીવિશન્સ’ ને રૂપે પણ પુરવાર કરી આપે. જાણે પળે પળે મૃત્યુ પામી રહ્યાં હોઈએ એવી રીતે આપણે આપણી પ્રત્યેક ક્ષણને જીવી જોઈએ એવું કહેનારા ખ્રિસ્તીઓ સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ સાચાં છે. જો કે એનો અર્થ એ નથી કે

આપણાં કાર્યોનો અર્થ પ્રગટાવનારી વસ્તુ મૃત્યુ છે એમ ગણીને એને આપણા ચિંતનનો એક વિષય બનાવી દેવો !

હાઇડેગર જેવાઓએ ‘કાઇનાઇટ બીઈંગ’ ને રૂપે માનવ વાસ્તવિકતાની અદ્વિતીય શક્યતા સાથે મૃત્યુને સરખાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. પણ ‘કાઇનાઇટયુડ’ નો તો એ અર્થ છે કે તમે એકની પસંદગી કરીને, કરતાં વેંત, અન્ય પસંદગીઓની બાંધબાંધ કરી નાખો છો. પરિણામે ‘ફોર-ઇટસેલ્ફ’ માનો કે અમર હોય તો પણ તે ‘કાઇનાઇટ’ જ હોત, અને ‘બ’ ને બદલે ‘અ’ ની પસંદગી કદી પણ પુનરાવર્તન પામી ન હોત : હમેશાં આપણને ‘અ’ ની પસંદગીનો જ ઇતિહાસ મળ્યો હોત. આમ, ‘ઇન્-ઇટસેલ્ફ’ ના સમ્બન્ધે ‘ફોર-ઇટસેલ્ફ’ ની ‘કન્ટિન્યુઅન્સ’ ને અનુસરનારા કોઈ માળખાને રૂપે મૃત્યુને ન ઓળખાવાય.

આપણું સ્થળ, આપણું વાતાવરણ, આપણાં સાથીઓ-આત્મજનો જેવાં ‘પ્લુટ ગીવન્સ’ (કુર પ્રદત્તો) ની જેમ મૃત્યુ પણ એવી જ પ્રદત્તોની બીજી સંકુલતા સરજે છે. જેને પણ ‘ફોર-ઇટ સેલ્ફ’ નકારે છે. આમ મૃત્યુ આપણાં બધાં જ કાર્યોમાં ચિંતવ્યા પૂર્વે જ રહ્યું છે, છતાં એક વ્યવધાન રૂપે તેનો કદી સામનો કરાતો નથી. અલબત્ત, એક વાર તેનું ચિંતન થાય, પછી તેનું પરીક્ષણ કરવાનું અશક્ય નથી.

આપણા ‘બીઈંગ-ફોર-અધર્સ’ નું પણ મૃત્યુ એક પાસું છે. જે માત્ર એક જ ‘ફોર-ઇટસેલ્ફ’ હોત, તો વિશ્વને ‘હોડી જઈએ છીએ’ એવો બોધ, એવી ચેતના, પણ ન જ હોત. અન્યોના અસ્તિત્વ વડે. આપણા પર ફેંકાતી રહેતી અનેક અપ્રતીતિક્ષમતાઓ-‘અન્-રિયાલાઈઝેબલ્સ’-માંની એક તે મૃત્યુ પણ છે. આપણે જ્યારે જીવતા હોઈએ છીએ, ત્યારે આપણા ઇરાદાઓના સ્વામી આપણે હોઈએ છીએ. અરે આપણે અન્યની આત્મલક્ષિતાને પણ પચાવી શકીએ એવા છીએ. પરંતુ જ્યારે આપણે મરી ચૂક્યા હોઈએ છીએ, ત્યારે આપણે સમ્પૂર્ણપણે ‘બહારી’ ‘એક્સ્ટરીયારાઈઝેડ’-હોઈએ છીએ, અને માત્ર અન્યોના હાથમાં હોઈએ છીએ. સામેથી એમ પણ કહી શકાય, ઉલટાવીને, કે જીવિતને રૂપે અન્ય, મૃત્યુ વિશેનાં પોતાનાં વલણોથી ઓળખાય છે. આપણે મૃતના વિશ્વમાં જ ઊપસી આવતાં હોઈએ છીએ અને મૃતને વિશેનું આપણું તાટસ્થ આપણા ‘બીઈંગ’ ની પસંદગીને ઓળખાવે છે.

અંતે, મૃત્યુ આપણી તમામ શક્યતાઓની સમાપ્તિ છે અને જાણે કે એને ખરેખર ત્યક્તમાં ધારી નથી શકાતું. કેમકે મૃત્યુ પ્રત્યેતું આપણું ભલેને ગમે તે વલણ હોય, હકીકત એ છે, કે એ આપણાં વલણોને પણ પૂરાં કરી નાખે છે. અરે આપઘાત-આપણા જીવનનું મુક્ત સમાપન-પણ આપણી સમક્ષ આપણા જીવનને અર્થપૂર્ણ બનાવતો નથી. કેમકે આપણો આપઘાત પણ માત્ર આપણા ભાવિના પ્રકાશમાં જ અર્થપૂર્ણ બની શક્યો હોત; એટલે કે આપઘાત નિષ્ફળ નીવડીને જ અર્થપૂર્ણ બની શક્યો હોત. આમ, આપણી સ્થિતિની ‘ફેક્ટીસીટી’ ને રૂપે તેમજ ‘ગ્રેયુઈટી’ ને રૂપે જ આપણે આપણા મૃત્યુને જીવીએ છીએ-જેવી રીતે આપણે આપણા જન્મને જીવીએ છીએ.

(‘બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ’ ને આધારે)

ચર્ચાપત્ર

તંત્રીશ્રી,

એતદ્.

‘ એતદ્-૨૮ ’ માં સુમન શાહનો ‘ કાળ-પુરુષ ’ વિષેનો વિવેચન-લેખ વાંચીને આ લખું છું.

— ભોળાભાઈએ સુમનના ‘ સુ. જો. થી સુ. જો. ’ શોધ-નિબંધને ‘ ગ્રંથ ’ માં વિવેચ્યો તેનાથી ઉશ્કેરાઈને સુમને સત્તરેક-પેઠી ચર્ચાપત્ર ‘ કંકાવટી ’ માં લખ્યું. રતિલાલ અનિલે તે છાપ્યું. સુમને પોતાના મુદ્દાઓને જ લઈને ‘ ગ્રંથ ’ માં ય ચર્ચાપત્ર લખ્યું. તે ઠીક જ થયું. પરંતુ બદલો લેવાની એક માત્ર વૃત્તિથી પોતાના પુસ્તકના વિવેચકનું કોઈ પુસ્તક લઈ લેખક વિષે વ્યક્તિગત આક્ષેપખાળ કરવાથી અને વિવેચનમાં અપ્રસ્તુત એવી પૂર્વગ્રહપીડિત વાતો લખવાથી કયું ‘ કૃતિ-નિષ્ઠ વિવેચન ’ થયું તે મારો પ્રશ્ન છે. ‘ કૃતિ-નિષ્ઠ વિવેચના ’ ના ઝંડાધારીઓ સામે ખાસ.

— સુમન શાહ ખોટો ઊઠાપોઠ કરનારાઓમાંના એક છે તે બાબત હવે નાણીતી છે. પરંતુ અત્યંત ખેદજનક બાબત સુરેશ જોષી જેવી વ્યક્તિ પોતાના સામયિકમાં આવો લેખ છાપે તેની અપ્રસ્તુતતા અને editorial discretion અને editorial responsibility ની છે. નામી વિવેચકનું છે તેથી છાપી દેવું એવું માનનારાઓમાં સુરેશ જોષી ન

હોઈ શકે એવી ભારી એક impression હતી. તે તૂટે છે અને તે એક નક્કર પુરાવાથી.

- સુ. ને. ‘કાળપુરુષ’ના લેખમાં between the lines થું પડ્યું છે તે પ્રમાણી ન શકે એવું મानी શકાય તેમ નથી. લારે આ તંત્રીના પ્રસ્તુત લેખ છાપવા વિષેના આશયો વિષે સાશંક થઈ જવાય તેમાં વાંક કોનો ?
- ‘કાળપુરુષ’ અંગેના લેખમાં પણ પુસ્તકનું વિવેચન છે, મુદ્દાઓ છે પરંતુ તેની આજુબાજુ જે પૂર્વગ્રહીકૃત, વ્યક્તિગત અધડાના મુદ્દાઓનો થર છે તે દૂર કરવા તંત્રી લેખકને કેમ નહીં કહી શક્યા હોય ?
- ગુજરાતી સાહિત્યમાંની મહં-પ્રવૃત્તિ સાહિત્યને બાધક નીવડે તે હદે વકરી છે અને તેમાં સુરેશ જોષી પણ જાણે-અજાણે સામેલ છે એવો મારો ખુલ્લો આરોપ છે.

—ડૉક્ટર ઓઝા

ગાંધીનગર ૩૮૨૦૨૩

Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ② ACETIC ACID
- ② MONOCHLORO ACETIC ACID
- ② SOLVENTS
- ② PLASTICIZERS
- ② BENZYL PRODUCTS
- ② POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICALS LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.



હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા :

પૉલિઓલેફિન્સ

ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

નરીમાન પોઇન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦૦૨૧

● પશ્ચિમ બેંકનીની ફેક્ટરી એ. ઇ. એ રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ



The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

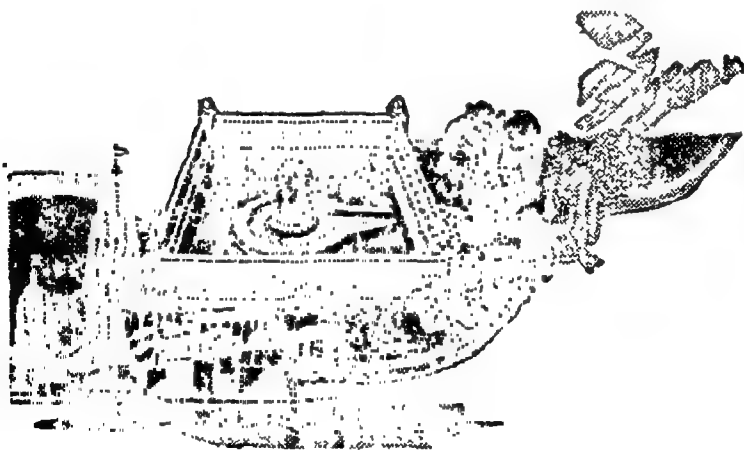
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्राप्तिस्तेन विश्वनाथेन संस्मृतः
लोकनाथोऽस्त्यर्थं तस्यै तत्रापि सर्वदा ॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



RAJMATLAL GROUP



માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક કુટીર, અતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ઓતદ - ૩

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(એક યા ડ્રાઇટ મોકલવા નહિ.)

એતદ્

જૂન

૧૯૮૦

વર્ષ ૩

અંક ૮

ત્રીજો

સૌ. ઉપા. જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ એ/૨૦, અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂવ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુન્દ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૩

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અંબલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉપા. જોષીના સરનામે મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : ત્રણાડી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા આંગેનો સહયોગ પત્રવ્યવહાર આ અરનામે કરવો :

કુ. કોમા હીલ્ડિન, ૭, અમરનિવા, સંદ્રોહ્ય પાલે,

આજવા રોડ, વડોદરા-૨૬૦ ૦૧૬.

એ કાવ્ય / કવિત્વ એસ. મેવિન
અનુ. ભીખુ કપોડિયા

કાવ્ય

એક દિવસ તમે અરીસા સામે જુઓ છો ને એ તો ઉઘાડો છે

ને અંદર જ્યાં આંખ હતી

ત્યાં તો રસ્તો છે ત્રાણી જેવો ભૂખરો

ને એના પરથી કોઈકે લાગે છે

લાંબા અંખા કોટમાં નાની સરખી કાયા

ને તમે નથી હાલીચાલી શકતા નથી સાદ પાડી શકતા

બહુ મોઢું થઈ ગયું છે હવે

એ કાણ હતું તમે પૂછો છો

પછી તો આવા કેટલાય

પીઠ તમારા તરફ ને હાથ હવામાં

ને પડછાયો ક્યાંય નહીં

લાગે છે બરફ જેવા ભૂખરા રસ્તા પરથી

એમની પાછળપાછળ ઊડે છે પાંદડાં પંખીનાં મસમોટાં ટોળાં ધૂળ

પથરા ઝાડવાં

તમારાથી લાગે છે તમામ લય

ખૂબ મોડે મોડે

વાદળું બનીને

ને તમે ધૂંટણિયે પડો છો ને એમને સાદ પાડવા મથો છો

દૂર દૂર ખાલીખમ ચહેરામાં

હાથને -

આંખ જે જુએ છે એ છે નજરનું સ્વપ્ન
આંખ જેમાં જાગે છે
એ છે નજરનું સ્વપ્ન
ને સ્વપ્નમાં
સાચા એકેએક તાળાની
હોય છે ફક્ત એક જ સાચી ચાવી
ને એ તો ખીજા કોઈક સ્વપ્નમાં
હવે અદૃશ્ય
એકના એક સાચા બારણાની એ છે એકની એક સાચી ચાવી
એકી સાથે એ ઉધાડે છે અને જળ ને આકાશ
એ તો ક્યારની છે ઢોળાવ ઊતરતી નદીમાં
એના પર મારો હાથ
મારો સાચો હાથ
ને હાથને હું કહું છું
ફેરવ
નદી ઉધાડ.

એક માણસ / ભરત નાયક

તમે ઊભા છો

સાંથી સામે - માનો ને બે ગજ દૂર -

એક માણસ : વાને ઊઠ્યો

ખુરશી પર બેઠો છે. ગંજીરાક પહેરી.

ખુરશી નેતરની. જાંચી પાળ પર ગોઠવાયેલી.

પાળ લિસ્સી પણ ચાંડી. નેતરની ખુરશી હાડપિંજરી પાંસળાંના આકારની.

પાળ પાછળના ધૂધવાટા સંભળાતાં તમે સમુદ્રની કલ્પના કરો છો.

એની પીઠ અડોઅડ અવકાશી શ્યામ રંગને જુઓ છો.

ગરદન એની પ્લાસ્ટરની છે. ફરતે રુદ્રાક્ષની માળા.

જૂલતા હાથની હથેળીઓ ફાંદની હાંફને પંખાળવામાં રત છે.

પોંચા પર રૂપેરી વાળની વીંટીઓ છે.

બાજ વાળની નોંધ લેવા જેવી :

જેમ કે ગોખાયેલો ચાંદીનો લોટો તે ટાલ પર બાજુમાં જ વાળ.

એ ય ચપોચપ ઓળાયેલા - તપખીરી કાંસડી જ મૂકી છે બાણે.

ખિસકોલીની પૂંછ જેવી મૂંછ.

ખલાની બે ય કોર તણખલાં જેવા ફરકતા વાળ, વગેરે.

પોતડીમાંથી સરકી ગયેલાં પગનાં તળિયાં - ખરડ સાંઢની ખરી -

એમાં નહોર - વચમાંથી બપોરેલાં ધુવડના નહોર -

પાળથી વેંત એક અક્ષર હોવાથી

તમારું ધ્યાન અચાનક દોરાયું :

માણસ જેઠી દરીનો છે.

ડાખા કાંડે ધરીનો સેકંડ કાંટો

એના ચશમાંના ચોરસ કાચ પર ચકરાવો લેતો રહેશે...

ચશમાંના કાચમાંથી કાન - જે દેખાતો નથી - એજીપ્તિયન

દાંડી ત્રાંસી ચાલી જતી દેખાઈને ?

તો શું કામ બિભા છે ?

એ માણસની નજર તમારા તરફ નથી.

મજીગામ / ભરત નાયક

મજીગામ મારું મોસાળ. બિલ્લીમોરાની પડખે ચીખલી તાલુકે. બીની બીની રેતી ને કાંકરા ને કૂવેડિયાની ને જંગલી જાંબલી પાલાની વાસ. ચીખલીની બીની બીની ડામરની સડક છોડતાં જ સામી દોડી આવે. રસ્તે ચણીમોર જડે. સીતાફળાની હાર હંગાથે ચાલે. પછી માથાની કલગી થરકાવતો દાદાની ઉંમરનો બાપો અડીખમ તાડ ટટાર થઈ જાય. પછી ચકચકતાં તાંબા-પિત્તળનાં ખેડાં ને પાણીથી છલકાતાં રાતાં કાળાં માટીનાં માટલાંની હરફર સંભળાય. ફળિયા ભણી વળતાં ગરગડી પર ખિલકાયેલું ખાલી કાથાનું દોરડું ને વાડમાં સરકી ગયેલો નોળિયો નજરમાં લળી જાય. ગામના પાધરમાં કાચાની જેમ ખેઠેલું તળાવ, એમાં કંકુનાં છાંટણાં હોય એવાં કૂંપરીનાં ફૂલો ફરકતાં જણાય. કંડા પાણીની ગળતી નીચે પલાંડી મારી ખેઠેલા મલકાજન મહાદેવ તો ઠંઠ ગાઉ એક આધા. સાં જઈને ગિલ્લીદંડા-ગેડીદડા હો-રમવાના. પછી કોઠાં ખાવાનાં લહક લહક.

રજાઓમાં મજીગામ જતો. એક ચોમાસું મારી બા સાથે સાં જ ગાળેલું. વાદળાં સામસામે ભટકાતાં કડાકા થતા. એ હું ખાટલા પર ચતોપાટ પજો પજો સાંભળું. લાગે કે ઘરનાં છાપરાં પર ડોશીએ ગળડાવેલા ગોળા પડ્યા : દેશી નળિયાં ચૂરેચૂરા થઈ ગયાં. છાપરું મોલ સાથે મારી છાતી પર કકડી પડ્યું. બસ પોકેપોકે રડી પડતો. આજીઆ એક ઓછું પડે એમ જાણી ખે ગોદડાં ઓઢાડી ઉપરથી મને દાખી રાખતી. ગાદલાં વાદળાં જ હોય એવું લાગતું ને તળિયેથી મારી નસોના કટકા થઈ જતાં. બિછળાને ખેડો થઈ વરી

પોક મૂકતો, નો રડ રે દીકરા નો રડ : આજીયા નીચી વળીને મારા મેં
 સાચું મેં રાખી બોલતી. ત્યારે એના નાકમાંથી છીંકણીની વાસ આવતી. એમાં
 જૂનાં ગાદલાંનાં રૂની, છાણથી લીંપેલી ભોંયની સુગંધ લળી ગયેલી લાગતી.
 એ સુગંધની ઝોડરમાં મારા શ્વાસ ચિમાઈ જતા. એવામાં પાછાં વાદળાં
 પછડાતાં. કડાકા સાથે વીજળી ધરમાં દોડી આવતી. એને જેતાં જ મારાં
 પોતિયાં ઢીલાં થઈ જતાં. પહોળી થઈ ગયેલી આંખો સામે : અધવચ
 બારસાખે ટીંગાયેલા ફાનસના અજવાળામાં ઝોળા જેવા મારા આજીયાપા-
 એમના માથા પર ઘોળી ટોપીની હોડી તરે. સોમલામામા, એમના ગળા પર
 ઊપસી આવેલો હૈયડો, મેં એમ જયણું કે કદંબની બદામ ગોઠવાયેલી ઓઢે
 વરી, ને પડોશની ગંગાકૂઈ-એને સૂડાની ચાંચ જેવું નાક ને છીંકણીની
 પિંતળની દાબડી જેવી દાઢી...બધાં મારા ખાટલા ફરતે વીંટળાઈ મને ગાદલામાં
 મોંઢું દાટી ઘોંટાઈ જવા લમણાંઝીંક કરતા. પછી હું ગોદકું તાણી ઓઢોમોઢો
 કરી સૂઈ જતો. કાન સુધી રેલાઈ ગયેલાં આંસુ અને વરસાદ એ વખતે જોડાઈ
 જતાં. ભરચક વાંસનું જંગલ હોય વરસાદ એવો લાગતો. વીજળી કડાકા
 વગરને પવનમાં મસ્ત ડોહ્યા કરતો વાંસ જેવો વરસાદ સાંલળીને આસ્તે
 આસ્તે લાનમાં આવતો. એ વખતે આંખની અડોઅડ પાધરનું છલકાતું
 તળાવ ચળકી જતું દેખાતું.

મારો મોટોભાઈ રમેશ એ તળાવમાં ખૂડી ગયેલો. ડેઘો આજીયાપાનો,
 ગોવાળિયો. ભેંશનાં ટોળાં વચ્ચે જરા ખી ની દેખાય એવો. ડેઘાની સાથે ચાર
 પાંચ દોસ્તાર ને મોટોભાઈ માછલાં જેવા પાણીમાં સરકે, પકડદાવ રમે,
 તળાવની વચમાં ફૂંપરીનાં ઝૂંડ. બધાંને ચાતરીને મોટોભાઈ ફૂંપરી લાવવા
 આગળ ધપે. ત્યારે દેડકો પાણીમાં ખૂડકી મારે ને એના પાછલાં બે ટાટિયા
 દેખાય એવા ફાઈકના ટાંટિયા વચ્ચેથી મોટોભાઈ દેખાઈ ગયેલો-કિનારે હું ને
 મહેશભાઈ ધુંટણ પર કોણી નાંખીને બધો ખેલ જોઈએ. ફૂંપરીની દાંડી
 ભેગો મોટોભાઈ ક્યારે ખૂડ ખૂડ ભરાઈ ગયેલા માટલાની જેમ પાણીમાં ગરકી
 ગયો, ડેઘો ડેરાકી ગયેલો તે મોટોભાઈના લટિયાં તાણીને એને ક્યારે કિનારે
 નાખી છટકી ગયો, દોસ્તાર બધા ક્યારે છૂ થઈ ગયાં એમાંનું કંઈયાદ નથી.
 યાદ એટલું જ : મહેશભાઈ ધુંટણ વચ્ચેથી જાંચાનીચા થઈને લાંબા હાથે
 ભેંકડો તાણતા હતા. ધરેથી બધાં પવનની જેમ ફૂંકાઈને આવ્યાં હતાં.
 લીલાછમ મોટોભાઈના જીખડા મોંઢામાંથી ઓઢાવેલું મોંટોડિયું પાણી ભોંય
 પર પછડાતું હતું. ટપોટપ તવા પર તપાવેલી રાયની પોટલીઓ જાંચી-નીંચી

થઈને મોટાભાઈની છાતી, એનું કપાળ, પગનાં તળિયાં શેકતી હતી. મોટાભાઈની પથારીની ફરતે બધાં વીંટળાઈને ઊભાં હતાં. મારી છાતી પાણીથી ઉભરાઈ જતી.

મારું મોસાળ. મહુગામ. મારી બા અહીંયાં જ ઉધરેલી. વરસાદના વીંઝાતાં આપટામાં બા અહીંના ખેતર વચ્ચે ફેડયી નમીને ઊભી હશે કાછડો તાણીને. માથે વાંસની ભૂંગળા ઓઢીને. ઠીંગણુ લગણુના કાદવમાં તરુ રોપતી હશે. એના તસતસતા ગોરા પગ પરથી વરસાદનાં ટીપાં સરકયે જતાં હશે. તરુના પમરાટ જેવું મેં સાંભળેલું : મારી બા આછબાની પાંચે પોરીઓમાં સહુથી રોરાગરી. કાળી લકુ કોડીમાં અડધોઅડધ દહીં. એમાં મૂડેલો વાંસડાનો ઊંચો રવૈયો. કોડીની એક પા આછબા. ખીજી ફા હાડેની મારી બા. રવૈયાને આંટી મારી બાધેલા દોર બન્ને જણી સામસામી, ગાય ચાર પગે ચાલે એવા તાલે તાણે. પછી ફેરફારડી ફરતી બન્ને બહેનપણીઓ લાગે. રવૈયો અડધો અડધો બે બાનુએ ચાકે ચઢે. બાની દાડમ જેવી લાલચોળ બંગડીઓ રણુકે. છાશ ઘૂઘવાટા ફરતી કોડીમાં વલોવાય. બાની હથેળીમાંથી માખણના પિંડના પિંડ ઊતરતા જાય. ગજરીના પોયરા હો બો રોરાગરા : એમ આછબા કે'તી. મને બરોબર ફોમ છે : આછબાના વાંસામાં અળાઈ થતી. અળાઈ પંસવારવાનું કામ આછબા મને સોંપતી. લંબળતું થાય કે ચોક્કમાં કાથીના ખાટલા પર પાટલી મૂકી આછબાનો ઉઘાડો વાંસો પસવાયે જતો. અંધારું થાય ત્યાં સુધી મારી હથેળી એ વાંસા પર આળોટી પડતી. ટેરવાં છાતી બની જતાં અને વાંસાને ભેટી ભેટી પડતાં. છાતીમાં તો જે ધબકારાનો વંટોળિયો ઊઠે ! શ્વાસ શ્રાવણિયાની પીળચટ્ટ ફેરીની જેમ મધમધ થયા ફરતાં.

આછબાનું રહેહું આવું જ મધમધતું હં કે ! રસોહું નો કે અંધારિયું. પણ ત્યાં કાંસાની થાળીમાં પિરસાયેલો ગરમ ગરમ ભાત; એમાં ઓગળેલું માખણ. એટલે ઊડતી વરાળથી આખો યે ઓરડો ઝળાંઝળાં થઈ ઊઠતો. એમાં વળી ચૂલો પેટાવતી આછબાની ભૂંગળા પાવાની જેમ બોલતી. ભૂંગળીનો એ લંબાતો રણુકો ઊડતી રાખ પર થઈ આગલે બારણે ફેંકે ઓટલા લગણુ આવી પૂગતો. ત્યારે કાં તો હું ઓટલા પર ઊભો ઊભો, નેવાં હેઠળ હથેળીમાં વરસાદ ઝીલતો હોઉં. જ્યારે આંખો તાકતી રહેતી : સામેનું કાંઠારું. કાઠારાની પાછલી ભીંતમાં પડેલું - ભેંસના શીંગડાથી જ ફસડી પડેલું - ગાબડું. ગાબડાની પાર ખુલ્લુંખુલ્લી કેડીઓના ફંટાતા રેલા અને વાંસનું જંગલ - આ બધું અંધારામાં આગિયા ઝબકે કે એના અજવાળાની

બારપાર ઝડપાઈ જતું. ભેગાભેગો ધોધમાર પડતા ગાયના મૂતરનો અવાજ,
 મગાઈ ઉડાડવા માથું ધુણાવીને કાનનું કુગડુગિયું બળવતા બળદનો અવાજ
 અલપઅલપ આબ્યા કરતો. ફૂલીને દડો બની ગયેલા જુવારના ગરમ રોટલાનું
 પડ તોડતાં. ધપી આવતી વરાળથી હથેળી શેકવાનું ગમતું. તેમ હથેળીમાં
 વરસાદ ઝીલવાનું પણ ગમતું. હથેળીમાં ઠંડક ઠંડક થઈ જાય એવું મજગામ.
 મારું મોસાળ. વરસાદ છાપરે જ જંપી જાય એ પછી અંધારા જેવા ગજવામાં
 હું આગિયાં ભરી લાવતો. દોડીને ગજવું. આજીવ્યાને બતાડતો. આજીવ્યા
 આગિયાંની જેમ જ આંખો ઝબકાવી હસી લેતી. પછી ઓટલે - પથ્થરનો
 જે પલંગ - આજીવ્યા નિરાંતે ખેસતી. દાબડી ઉઘાડી છીંકણી તાણતી. જોડે
 હું ફળિયું જોયા કરતો. ફળિયે રેલાતાં પાણીમાં અડખેપડખેનાં ઘર, ઘરથી
 સરકેલાં કાનસનાં અજવાળાંની છતરીઓ તરતી અમારી લગોલગ આવી લાગતી.
 મજગામ આખું એ છતરી ઓઢીને મારાં પોપચાં પર ધીમેથી તોળાઈ આવતું.
 સાંથી પછી છેક છાતીના પટારામાં ગરકી જતું.

પેટ / ભૂપેશ અધ્વયુ

—વાઉં, વાઉં, વાઉં

ઝાટલી પર બેઠેલા ખડસૂલિયા કૂતરાને પગની એક લાત પડે. બળીતે આગળિયો વસાય. મોંમાં, અદૃશ્ય થયેલા ‘શિવકવચ’ની જગા લેવા ‘શિવ, શિવ’ આવે, વળી ‘શિવ કવચ’ દાખલ થાય. ખલા પર નાખેલ ઘાતલી વતી ગારખાપા મોં પરથી પરસેવો લૂછે ને અંદર રસોડાં તરફ વળે. ત્યાં પહોંચતાં ખાસ્સો વખત લાગે. વિશાળ કાયા ખંતે બાજુ લચ્ચક ડાલે. એની તોલે પગ તો સાવ વામણાં લાગે, ખરાવદાર આંચળની ડીંટડી જેવા. નીરસ રીતે પાછળ પાછળ ધસડાયે જાય. રસોડાં સુધી પહોંચતાંમાં ડેરડેર પરસેવાનાં ઝરણાં ફૂટી નીકળે. છાતી પરના વાળમાંથી છટકીને નીચેના વિશાળ ગોળાકાર પર પોતાની સફર શરૂ કરે.

ઘૂંટણ પર હાથ ટેકવી બાપા ધીમેકથી બેસે. ભીંતને અઢેલે. ઘાતલી વતી આખા હિલેથી પરસેવો લૂછે. બાજુમાં પડેલો પાણીનો મોટો કળશિયો જાંચકે એટલે પાછું મોંમાંથી ‘શિવકવચ’ વળી જરાવાર માટે અદૃશ્ય થાય ને પાણી દાખલ થાય. પાણી પી ફાંદ પર હાથ ફેરવે. ઉપર ચડતા વાયુમાંથી થોડોક રસ્તો શોધી રહેજ આંચકા સાથે મોંમાંથી બહાર નીકળે.

સામેની થાળીમાં તૈયાર કરેલી સામગ્રીને હાથ પર લે. પ્રજ્વલિતની તન્મયતાથી બે હાથ વતી લાડુ તૈયાર કરતા જાય. દરેક લાડુ એમની કાયાને અનુરૂપ જ ઘાટમાં બરાબર ગોળાકાર થવો જોઈએ. કુશળતાપૂર્વક બે હાથ વચ્ચે ચૂરમું દબાવું જાય, ઘાટ ઊતરતા જાય. એક પછી એક લાડુ તૈયાર થતા જાય ને બાજુની કોરી થાળીમાં મુકાતા જાય. લાડુની એક નાનકડી ટેકરી રચાતી જાય.

ઠીક છે, ચાલ્યા કરે છે. બાકી જન્મનામાં પહેલાં જેવો ધરમ હવે રહ્યો નથી. સીધા ને દક્ષિણમાં હવે ખાસ સવાદ નથી. રસોડામાંથી એક ટોકો બિઠે ને દેવ પ્રભુ ચૂકેલા ગોરખાપા હોંકારે ભણતા બિલા થાય. ચોખ્ખા ઘીની સુગંધથી તરબતર થઈ જાય. ઓહોહોહો, એ જન્મનો... ..

ત્યાં બારણે અવાજ થાય. ફેડલાંગે માગણ લાકડી પર કાચા ટેકવી હાથમાંની વાટકીમાં પૈસા ખખડાવી બાપાનું ધ્યાન ખેંચે ને બાપાને પિત્તો જાય. માગણ કીધા એટલે હાંઉ. બરાબર ટાણું જોઈ ને નીસરે છે. ને મોંમાંથી ગાળનો વરસાદ શરૂ થઈ જાય. હાથ ખંખેરી ઝડપથી બિલા થઈ જાય ને પરસાળ તરફ ધસે. લાકડી પર ઠેકતો લોટમંગો એટલામાં જ લાગી જાય. ને ગોરખાપા હોંઠ ફફડાવતા પાછા ચાલુ કામમાં લાગે. કામમાં મન લગાવતાં સહેજ વખત લાગે.

હજુ માંડ બધું થાળે પડવા આવ્યું હોય ત્યાં બૂમ બિઠે, ‘બમ બોલે.’

ગોરખાપાની આંખ બંધે બિઠે. ભૂતગર બાવો એનાં લટ્ટરિયાં ઉડાડતો રામપાતર ધરીને બિલો હોય. આંખમાં થોડી ધતૂરાવાળી ભાંગ તરતી દેખાય. બાપા બિઠે ને એક ત્રાંબિયો આપી પાછા આવે. બાવો આગળ ચાલ્યો જાય. ભિક્ષા પૂરી કરી રૂંઢનાથમાં વળી ભાંગ ગટગટાવી એ પડ્યો રહે તે સાંજે છેક ઝાલરટાણે બિઠે. ગોરખાપા મોંસૂઝણા ટાણે એ નદીસ્નાન પછી ને સાંજે ઝાલરટાણે અચૂક રૂંઢનાથમાં હાજર.

—હીહીહીહીહી.

બાપાને જાંય નથી. હજુ માંડ અડધે પહોંચ્યા હોય ત્યાં ગાલા વીટેલી નાગબાઈ હાજર. બાપા પાછળ વળીને જુએ. નાગબાઈ આખો દિવસ ગામ આખામાં રખડ્યા કરે. કાલે તે ધર સામે જઈને બિલા રહે ને ‘હીહીહીહી’ કરે.

ચૂરમાની ગંધ માળી બધે પહોંચે છે. બાપાના હોંઠ ફફડવા માટે પાછળ વળીને જુએ. નાગબાઈ ‘હીહીહીહી’ કરે ને શરમાઈને ગાલાવતી મોં ઢાંકી દે. ‘શિવકવચ’ની ગતિ વધી જાય. ઝડપથી રસોડામાં પહોંચી અડધો લાડુ લઈ બાપા જળી આગળ પહોંચે. બ્રાહ્મણવાસના છેવાડાનો આ ભાગ બપોર ટાણે શાંત બની જાય તો ય બાપા આસપાસ ડોક ફેરવી લે. નાગબાઈને ઈશારાથી ઓટલીની ઉપર આવવા કહે ને લાડુ એના હાથમાંની ભાંગેલી માટલીમાં મૂકી,

માં ફેરવી, જળા વાસી 'શિવ, શિવ' કરતા પાછા ફરે ને ઘાતલીથી આખી કાયા લૂછી નાખે.

મીંદડીનાં બચોળિયાં જેવડા લાડુ. ખુશીમાં નાગબાઈ પાછી 'ખીખીખીખી' કરે ને આગળ વધે. રસ્તામાં એકલી એકલી જ વાતો કર્યા કરે. લડે, રડે, ઘૂમટો તાણે. કોઈ વાર કોઈ ખોરડા આગળ ઊભી રહે ને 'હીહીહીહી' કરે તો કોઈવાર અચાનક ગાવા માંડે. સોન-હલામણુ કે ઊજળી-મેના દૂદા લલકારી દે-

હાલો ખાતી ! *વનરા દૂંડીએ, મળી ઉડાડિયેં મોર;

ટોંકે હલામણુ સાંભરે, કટકા કાળજ કોર.

બપોર થયે નિશાળ છૂટે. તેમાંથી એક ટોળકી પાછા ફરતાં એને ગોતતી આવે. એ ટૂળિયાના ગામમાં એને ગોતતી અધરી થે નહીં. એ આમ જ મીઠું મીઠું અધડતી હોય કાં તો કથુંક લલકારતી હોય.

કારેલાં કડવાં રે રૂડી રસપોળા

પિવ હેતે જમાડું રે ઘીમાં ઝખોળા

કાં તો ગામના કાઠીની ડેલીની ટોચે ફડફડતાં પારેવાંના ટોળાંને ટગટગ નીરખ્યા કરતી હોય. ડેલીની મેડીએ એ રોજ એને ચણુ નાખતી. એને જોઈને છોકરાંઓ રાત્રના રેડ થઈ જન ને 'નાગડી નાગડી'ની બૂમાબૂમ કરી મૂકે. પણ એતું એમાં કયાંય ધ્યાન નહીં. ધીમે ધીમે છોકરાંઓ એને 'હાંકવા' માંડે. એની પર કાંકરીઓ પડતી જાય ને એ ધીમે ધીમે ત્યાંથી હાલતી જાય. પાછળ પાછળ છોકરાંઓની ટોળા. છોકરાંઓને એ કથું કહે નહીં. પોતાની ધૂનમાં જ કાંક બોલ્યે જાય ને 'કાંકરી માથા પર ન લાગી જાય. એ માટે માથા પાછળ હાથમાંને ગાભો એક હાથે પકડી રાખે. નિશાળ આવી પહોંચે ત્યાં છોકરાંની એક ખીલ ટોળા પણ ઉમેરાય. એ બધાં થોડેક છેટે સુધી એને વળાવી પાછાં ફરે.

આગળ વળી એક ખેતર આગળ એ ઊભી રહે. શેઠે ઊગેલો આંખો એણે વાવેલો. લીલોછમ બનીને હવે એ ડોહયો હતો. એની નીચી નમેલી ડાળ એ હાથમાં ઝાલીને ઊભી રહી જાય. પવનમાં આંખો ખખડે તે સાંભળ્યા કરે ને

પર ઊડતાં-હીંચતાં પંખીને જોયા કરે. એની કોઈ ડાળ પર ક્યાંક માળો
 ધાંધો હોય તો તો એ ભારે ખુશ, અચાનક એકાદ વરત એ ત્યાં ફેંકી દે.

જે થડ પવન ન સંચરે, પંખી ન એસે કાય;
 તાસ તણાં* ફળ મોકલો, સાચા સાજણ હોય.

ને આગળ ચાલે. એમ કરતાં નદીતીરે ફંદનાથ મહાદેવ દેખાય.* એના
 ગતિ ગતિ વધી જાય. મહાદેવની સામેના વડના ઝાડ હેડે ખેડી હોય. વેળ
 દીની પેલી દૂર ક્ષિતિજ તરફ તાકીને કથુંક જોઈ રહી હોય. નાગપાઈ એની
 જીક આવી પહોંચે. તો ય એ તો જોમની તેમ જોયા જ કરે. રાતે સૂઈ જાય
 જુ તે સિવાય બસ આમ જોયા જ કરે. કોઈ ખોત્રાવે તો એની તરફ ડોક
 રવે પછી ટગર ટગર જોયા કરે. આજુબાજુ ક્યાંક પંખી ખોલે, મંદિરમાં
 ટ વાગે, નદીમાં ધૂઆકા થાય તો એ તરફ ડોક ફેરવે. બસ ટગર ટગર જોયા જ
 રે. સાવ શાંતિ હોય ત્યારે આમ ક્ષિતિ જ તરફ નજર રાખીને એસી રહે.
 ૧૫ મિનિટ નજર ક્યારેક ફંદનાથ મહાદેવ તરફ, ક્યારેક ગામ તરફ, ક્યારેક
 મામ નદી તરફ. જે તરફ મોં કરી ખેડી હોય એ તરફ બસ આમ જોયા જ
 રે. ભૂખ લાગી હોય કે કંઈ શરીર સારું ન હોય તો નાનાં બાળની જોમ
 ડવા માંડે. ડર લાગે તો રડવા માંડે. ભારે મોટો અવાજ થાય તો એને ડર
 લાગે. વરસાદ પડવા માંડે ને એ ભીંજવા માંડે તો એને ડર લાગે એવું થાય
 ૧ જોમતેમ ભાંખોડિયાં ભરતી ફંદનાથ તરફ એ જવા માંડે. એનાં છાપરાં
 એ ઓટા પર લપાઈ જાય ને સ્થિર જોયા કરે. કથું ખોલે નહીં કે ચાલે નહીં.

નાગપાઈ એની પાસે આવીને અજણ્યાને તરત ન સમજાય એવી રીતે
 મ પાડે-‘વેળ’. અવાજ સાંભળીને વેળ આંખ ફેરવી એના પર ખેડે.
 ૧ગપાઈ એના વાળ હાથ વતી સરખા કરે, એની પીઠે હાથ ફેરવે. વેળને
 ૧છા ગમાઅણુગમા ચે ખરા. આવું કોઈ કરે તો એને ગમે ય ધણું ને એ
 ૧લખીલ હસી પડે ને હાથ ઉછાળે. નાગપાઈયે ‘ખીખીખીખી કરીને હસે.
 ૧જીએ ક્યાંક ઉલટી ઝાડોપેશાળ ક્યાં હોય તો એને બાજુ પર ફૂંપસેડી લે ને
 ૧નાં સૂકાં પાંદડાં વેળના ગંદા થયેલા ગાલા પર ભલરાવી એ બધું લૂછી
 ૧ખે. પછી માટલી પર એક હાથ ઢાંકી રાખે, ક્યાંક કાગડો આવી કથું

* તેનાં

ઉપાડી ન જાય, ને ખીજે હાથે એમાંથી બધું મિશ્રણ કાઢી વેણખેટીને ખવાડતો જાય. એ ખાઈ રહે પછી બાકી વધ્યું હોય તે પોતે ખાય, નહીંતર જ્ય ભોલે

પછી ખાલી માટલી લઈ નદી તરફ જાય. ત્યાં ઢોરાં ચરતાં હોય, તેમાંથી એકાદ ગાય દોડતી એની પાસે આવે. એને ચાટવા માંડે. એ એને હાથ ફેરવવો માંડે. એનું નામ એણે ગવરી પાડેલું. ત્યારે તો એ નાની વાછડી હતી. એને ગળે એણે નાનકડી ઘૂઘરીઓ બાંધીતી. ત્યાં તો એના તરફ વંકાતી આંખે જોતો રખારી ત્યાંથી ગાયને હાંકી મૂકે ને એને ચે હડે કરી દે. ફરી એ ‘હી હી હી હી’ કરે. નદીમાંથી માટલી ભરીને પાણી પીએ, પાછી માટલી ભરી વેણ પાસે આવે.

વેણ પાણી પી લે તે જોયા કરે. વેણ સામે ટગર ટગર જોયા કરે પણ વેણને ખોળામાં સુવડાવી દે. વેણ આંખ મીંચી જાય પછી વેણ સામે ટગર ટગર જોઈને કંઈક બબડા કરે. ફરતો ફરતો એનો હાથ વેણના પેટ પર ઠરે આ તો જાણે ટેટી જ જોઈ લ્યો. ને એ જરા શરમાઈ જાય. ધીમેથી આસપાસ જોઈ લે. ભરખપોરે અહીં કાણુ હોય. વળી એ ‘ખીખીખીખી’ કરે. અચાનક મોં ખૂબ ઠાવકું બની જાય. હાથ જ્યાં નો ત્યાં જ સ્થિર થઈને અવાજ સાંભળે ને ખીજે હાથે હડપચી આવીને એ કોઈ લાવિનાં સોણાંમાં ખૂડી જાય.

* વાર્તામાં આવતાં પદ કે પદપંક્તિઓ ક્રમશઃ નીચેના પુસ્તકોમાંથી જાણાવેલ પૃષ્ઠ પરથી ઉતારેલ છે. ખીજા પદમાં મૂળ ‘હરિ’ શબ્દને સ્થાન ‘ધિવ’ ફેરફાર કરેલો છે.

(૧) સોરઠી ‘ગીતકથાઓ’, લે. અવેરચંદ મેઘાણી, આવૃત્તિ ૧(૧), પૃ. ૨૫. (૨) ‘ગ્રામીન ગુજરાતી છંદો’, લે. રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક, આવૃત્તિ-૧, પૃ. ૨૮૩. (૩) ‘સોરઠી ગીતકથાઓ’-પૃ. ૭.

સાહિત્યની પશ્ચિલ સાધના / શિરીષ પંચાલ

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનપ્રવૃત્તિની સમીક્ષા કરતી વખતે ઉમાશંકર જોષી 'વિવેચનની સાધના' નામના લેખમાં (ક. સા.) આનંદશંકર ધ્રુવના 'જે દેવ સ્થાપ્યા તે સ્થાપ્યા' મંત્રને યાદ કરે છે અને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ એ મંત્રને જીવનમાં ચરિતાર્થ કરી બતાવ્યો છે એવો આનંદ વ્યક્ત કરે છે. દરેક વિચારક અમુક પાયાનાં ગૃહીતો ધરાવતો હોય છે. આ ગૃહીતો ગમે તે નિમિત્તે લખાયેલા લેખોમાં કોઈ ને કોઈ રૂપે ડોકાતાં હોય છે એ પણ સાચું છતાં તે વિચારક છે. તત્ત્વસ છે એટલે જીવનને કે જીવનની કોઈ પણ ઘટનાને એકાંગી દૃષ્ટિથી તપાસતો નથી. પોતાનાં ગૃહીતોને સામે છેડે જઈને તેમને નિર્મમતાથી તાલી જુએ છે, દરેક ઘટનાને તપાસવા માટે પોતાનાં ઓળર હમેશાં સજ્જ રાખે છે, પોતાનાં ગૃહીતોના સમર્થન માટે નવી નવી સામગ્રી અને જૂની સામગ્રીઓના નવા સન્દર્ભ શોધતો રહે છે. પરંતુ રુચિની ઉદારતા અને દૃષ્ટિની વ્યાપકતા વિના આ શક્ય નથી. પાંડિત યુગની પરંપરાને ટકાવી રાખનારા વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનામાં ઘણી વખત આનો અભાવ કંઈયે છે. આવા અભાવનાં ઘણાં નિદર્શનો 'સાહિત્યસંસ્પર્શ' * પૂરાં પાડે છે. 'ઉપાયન'ના પ્રકાશન પછી સત્તર અઢાર વર્ષે પ્રગટ થયેલા આ ગ્રંથમાં ચાર ખંડ પાડવામાં આવ્યા છે. પહેલા ખંડમાં તત્ત્વચર્ચા, બીજા ખંડમાં ઐતિહાસિક લેખો, ત્રીજા ખંડમાં સાહિત્યકૃતિઓની સમીક્ષાઓ અને ચોથા ખંડમાં સાહિત્યિક પ્રતિભાઓનાં રેખાચિત્રો છે. પહેલા ખંડની તત્ત્વચર્ચાને કસોટીએ ચઢાવવા માટે બીજા ત્રીજા ખંડની સંગવડ છે. વિવેચક જે કૃતિઓની ચર્ચા કરે છે તેના પરથી તેની રુચિનો ખ્યાલ વાચકને આવતો હોય છે. પ્રથમ પાંક્તિનો વિવેચક હમેશાં ઉત્તમ

* 'સાહિત્યસંસ્પર્શ' (હરિ : ૭૦ આગ્રમ પ્રેરિત નર્મદ સ્મારક ગ્રંથમાળા-૨) કર્તા-વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી-પ્રકાશક-ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાલયન, પ્રથમ આવૃત્તિ-૧૯૭૯, મૂલ્ય રૂપિયા ત્રીસ, પૃષ્ઠ સંખ્યા-૪૨૮.

કૃતિઓ અને સર્જકો વિશે લખવાનું વધુ પસંદ કરતો હોય છે. આનો અર્થ એવો નથી કે તેણે માત્ર પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોની જ પ્રદક્ષિણા કરવી જોઈ એ. આવતી કાલે પ્રશિષ્ટ ગ્રંથો નીવડનારી સમકાલીન કૃતિઓનો અણસાર પારખવાની તેનામાં શક્તિ હોવાથી તે કૃતિઓ વિશે પણ કલમ ચલાવતો હોય છે. આ ગ્રંથમાં જે કૃતિઓ પસંદ કરવામાં આવી છે તે પ્રથમ ખંડની તત્ત્વચર્યાને છાજે નહિ એવી છે. ઉમાશંકર જોષીએ પણ ‘વિવેચનની સાધના’માં નોંધ્યું હતું : ‘કવિઓ અને કાવ્યસંગ્રહોનાં વિવેચનોમાં વિષયપસંદગી ધણુંખરું સામાન્ય ક્રાંતિની છે પણ કાવ્ય અંગેની માર્મિક સમજદારી જ્યાં ત્યાં ચમકે છે.’ (ક. સા. ૧૪૨-૩).

તત્ત્વચર્યાના બધા લેખોને એક સાથે ધ્યાનમાં રાખીને જોઈશું તો સાહિત્ય વિશેનો તેમનો જીવનનિષ્ઠ, નીતિવાદી અભિગમ છતો થાય છે. અહીં સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે આવો અભિગમ ધરાવવો એ ખોટું નથી. એવો અભિગમ રાખીને તત્ત્વચર્યામાં ફેટલે જાંડે જઈ શકીએ છીએ, આપણા અભિગમથી વિરુદ્ધ અભિગમોની આલોચના કેટલી માત્રામાં કરી શકીએ છીએ, સમકાલીન દૃષ્ટિબિન્દુઓને કેવી રીતે તોલીએ છીએ તે મહત્ત્વની વસ્તુ છે. સાહિત્યમાં આવતાં ક્રાન્તિકારી પરિવર્તનો વિવેચનની પરિપાટીને એવી ને એવી રાખતાં નથી. વિવેચનને પોતાની પદ્ધતિ બદલવાની ફરજ પાડે છે. આ વાત વિજયપ્રસાદ ત્રિવેદીએ પણ કબૂલી છે : ‘કલાસ્વરૂપનો કોઈ નવો પ્રકાર આવે કે કલારીતિમાં કોઈ આમૂલ ફેરફાર થાય ત્યારે એના વિવેચનની પદ્ધતિમાં પણ ફેરફાર થાય છે.’ (ઉપા. ૨૦) ગૂજરાતી સાહિત્યમાં પણ ૧૯૫૦ પછી ક્રાન્તિકારી પરિવર્તન આવ્યું, સાતમા દાયકામાં એ પરિવર્તન પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યું. પરંતુ વિવેચનની પદ્ધતિમાં ફેરફાર થયાનું કોઈ નિર્દર્શન આ પૃષ્ઠોમાંથી આપણને મેળાતું નથી.

વિજયપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના ખાસ તો કોચેથી પ્રભાવિત થયેલી છે. આને કારણે તેઓ કર્તાને, કર્તાના ચિત્તને, વધારે મહત્ત્વ આપે છે. અવારનવાર તેઓ કૃતિમાં વ્યક્ત થયેલા ‘આંતર ઉપાદાન, લાવસલની ચંચા કરે છે. સર્જકની અનુભૂતિ આથી મહત્ત્વની બની જાય છે. અહીં સુધી તો ‘કદાચ બરાબર’ પણ આટલેથી ન અટકતાં જ્યારે કોચેને અનુસરીને કૃતિ કવિચિત્તમાં જ છે એમ માની લેવામાં આવે ત્યારે ઘણા બધા પ્રશ્નો ઊભા થાય. કૃતિ ક્યાં છે

એનો ઉત્તર જુદી જુદી રીતે વિવેચનાએ આપ્યો છે. કોઈએ ભાવકના અનુભવમાં કૃતિ જોઈ તો કોઈએ સર્જકના અનુભવમાં. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી સ્પષ્ટ રીતે માને છે કે ‘કાવ્યનો પ્રાણ કવિના અનુભવમાં છે... કવિકર્મમાં કવિત્વ નથી, કવિમાં કવિત્વ છે.’ (સા. સં. ૧૧) ઘડીલર આપણે માની લઈએ કે કવિમાં કવિત્વ છે પરંતુ એ કવિત્વની પ્રતીતિ આપણે શા દ્વારા કરીશું? કવિનાં આશય, સમ્બાધ, અનુભૂતિની ઉત્કટતા, ગ્રેરણા વગેરેને તપાસવા માટે પણ આપણી પાસે કવિતા સિવાય બીજું કોઈ સાધન નથી અને કૃતિની ભાષા દ્વારા જ અનુભૂતિ સાકાર થતી હોઈ એ ભાષાની તપાસ મહત્ત્વની બની જાય. પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી ભાષાસરના, કવિકર્મ, સંવિધાનને મહત્ત્વનાં લેખતાં નથી. કવિમાં જ તેઓ કવિકર્મ જોતા હોઈ કવિચિત્તમાં પ્રગટેલા મૂળ ભાવને તેઓ વફાદાર રહેવા માગે છે. એટલા જ માટે કવિચિત્તમાંનો મૂળ ભાવ કૃતિમાં રૂપાંતરિત થઈ જાય છે એવો ઉમાશંકર જોષીનો મત તેઓ સ્વીકારી શકતા નથી. (૧૧) આ માર્ગે વધુ આગળ ચાલીએ એટલે ટેકનિકનો છેદ ઊડી જાય, ભાષાકર્મ વિના પણ કવિકર્મની શક્યતા સ્વીકારી લેવામાં આવે. ‘કલાના પ્રત્યક્ષ રૂપમાં અનુભૂતિ આવે તો જ સૌન્દર્યવિષયક કે રસવિષયક લાગણી થાય એમ નથી. અનુભૂતિ ભાષામાં આકાર લે તે પહેલાં તેના કલ્પનાજન્ય પ્રતિબોધે સૌન્દર્યવિષયક કામ કરેલું છે. કવિકર્મ તો તેને સ્થિર, સ્પષ્ટ તે સુરેખ કરવા માટે છે.’ (૨૮) પણ સર્જનપ્રક્રિયા આટલી બધી સરળ નથી, સર્જનપ્રક્રિયાના વિવિધ મતોની સમીક્ષા જેવી રીતે હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ‘કાવ્યમાં શબ્દ’ માં કરી છે તેવી રીતે ક્યાં વિના આવા તારતમ્ય પર આવી જવાનો કશો અર્થ નથી. પૂર્વપક્ષની સ્થાપના પરત્વેનો ઉત્સાહ તેમને ઉત્તરપક્ષ સુધી જવા દેતો જ નથી અને એને કારણે સાચા અર્થમાં ઊઠાપોઠ શક્ય બનતો નથી.

કવિચિત્તનું આંતરિક સૌન્દર્યપ્રતિભાન જ જો મહત્ત્વનું હોય તો પછી કાવકર્મની અનિવાર્યતા કઈ એવો સ્વાભાવિક પ્રશ્ન પણ આપણને થાય. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આનો ઉત્તર આપે છે ખરા. ‘લાગણીનું આંતરિક સ્ફુરણ ભાષામાં કે અન્ય વાહનમાં બરાબર વ્યક્ત થાય ત્યારે તેની ‘પ્રચાર’ની, હૃદયસંચાર અને હૃદયસંચલનની શક્તિ ઘણી વધી જાય છે.’ (૨૮) કવિકર્મ દ્વારા આ સિદ્ધ થાય છે એમ માનીએ તો પણ માત્ર આટલું જ સિદ્ધ થાય છે એમ માની શકાય? કુશળ વક્તા પણ આ કાર્ય સિદ્ધ કરી શકે છે. કવિ શબ્દ દ્વારા એક નવું ભાવજગત શોધે છે એ મહત્ત્વનું છે. જો શબ્દ દ્વારા

આપણે અગાઉ જોઈ ગયા કે અનુભૂતિ ઉપર ભાર આપતી વિવેચનાને માનવતાવાદી વિવેચનામાં પરિણમવું પડે છે. કવિ માત્ર અરાજકતા જન્માવનાર, ભાંગફોડિયો નથી, માર્શલ રેમોના શબ્દોમાં જોઈએ તો—But it is not sufficient to break the armature that encompasses man, to foment revolt against self-evident truths, to open abysses everywhere. The poet, like the god, must also fill the abyss, exalt man, sow the seeds of a temporary but superhuman quietude (C. C. 316) વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના પણ માનવતાવાદી છે, તેઓ જીવનમૂલ્યોથી સહેજ પણ દૂર જઈ શકે એમ નથી એટલે વિવેચકના કાર્ય વિશે તેઓ સ્પષ્ટ જણાવે છે : અનુભૂતિના ચૈતસિક સંદર્ભને અને પ્રેરણાની તથા સૌન્દર્યની અપૂર્વતાને એ પારખે છે અને આ રીતે સાંસ્કૃતિક મૂલ્યો અને ધોરણોને વિકસાવવામાં અને સ્થિર કરવામાં એ સહાયભૂત થાય છે. ’ (૭૪)

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની આ વિવેચનામાં બીજો પ્રશ્ન રૂપરચનાનો છે. અગાઉ જોઈ ગયા કે તેઓ સંવિધાન, આકૃતિ, રચનાને બોગે આંતરસૌંદર્ય, પ્રતિભા અનુભૂતિને સ્થાપે છે. અનુભૂતિનું આ ગૌરવ કરવા સામે વાંધો નથી, એને સાદાંત ટકાવી ન રાખવા સામે વાંધો છે. જો વિવેચનાને માનવતાવાદી વિવેચના બનાવવી હોય તો એ અલિંગમને સાદાંત ટકાવી રાખવો પડે. આમ છતાં આપણે જોયું તે પ્રમાણે રૂપરચનાવાદી વિવેચનાનો અને પ્રેરણા—અંતઃસ્ફુરણા—અનુભૂતિમાં માનતી ચૈતન્ય-લક્ષી વિવેચનાનો સમન્વય ક્યાં વિના સાહિત્યપદાર્થ સુધી પૂરેપૂરું પહોંચી નહીં શકાય. આવો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન ઉમાશંકર જોષીની વિવેચનામાં દેખાય છે. અમેરિકન વિવેચક જે. હિલિસ મિલિરના ગ્રન્થોમાં પણ એવો પ્રયત્ન હોવાનું લોવેલે દર્શાવ્યું છે. વિલિયમ્સ વિમ્સાટે નોંધ્યું છે ‘the critic who wishes to retain his humanism and his identity as a literary critic will have to persevere in his allegiance to the party of Coleridge and Croce. (Contemporary criticism. Ed. M. Bradbury 81) આવો પ્રયત્ન વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ કર્યો હોય એમ લાગતું નથી. દ્વલપતરામે રચનાવાદ, વક્રોક્તિવાદનો પુરસ્કાર કર્યો હતો એમ જે વિવેચક માને તે રૂપરચનાવાદના હાર્દને પામી શક્યો નથી એમ માનવું પડે. એટલું જ નહીં પણ જ્યાં રૂપરચનાની સંજ્ઞા ઉપયોગમાં લેવી જોઈએ ત્યાં પણ તેઓ ‘રમણીયતા’ સંજ્ઞાને હકાગ્રહથી વળગી રહેવાનું

વધુ પસંદ કરે છે. કાવ્યનાં ઘટક તરવે અને તેમની વચ્ચેના અરસપરસના સંવાદ અંગેની વિચારણા તેમને પ્રખર રૂપરચનાવાદીઓની હરોળમાં મૂકી આપે. 'કાવ્યના અવયવો એવા સૂક્ષ્મ, મુલાયમ ને સજીવ હોય છે કે પ્રત્યેક અવયવ પૂર્વગ અને અનુગ અવયવ સાથે એકરૂપ બની નૂતન અવયવ બને છે. ભૌતિક દ્રવ્યો અને ગ્રંથોની માફક એ નવીન અવયવો બીજા ઘટક અંશો સાથે એકરૂપ થઈ સમગ્રતા સાધે છે. આમ એક કડી જ નહિ, અખિલ કાવ્ય એક વાક્ય જેવું સંશ્લિષ્ટ એકમ સૌંદર્યનું એકમ બને છે.' (૩૧) આગળ ચાલતાં તેઓ અપેક્ષા તૃપ્તિના સંદર્ભમાં કાવ્યની ગૂંથણી જુએ છે. આપણો મૂળ પ્રશ્ન આ હતો. અનુભૂતિ, પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણ દ્વારા આપું કાવ્ય એક વાક્યના જેવી સુશ્લિષ્ટતા ધારણ કરી શકે? પ્રત્યેક અવયવ જો સંધાન-અનુસંધાન દ્વારા નૂતન અવયવ બનતો હોય તો પછી રૂપાંતર જ થયું કહેવાય. રૂપરચનાવાદની આ એક મહત્વની ઉત્પત્તિનો પરોક્ષ રીતે સ્વીકાર કરવો અને પ્રત્યક્ષ રીતે અસ્વીકાર કરવાનો અર્થ કયો? આગળ જતાં રૂપાંતરનો પણ સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો છે : 'સૌન્દર્યભૂતિનું નિદિધ્યાસન, જેમાં ઊર્ધ્વ અને કલેશ, આવેગો અને અભીપ્સાઓથી ભરેલો હ્રવનપદાર્થ કશીકે વ્યવસ્થા અને સંવાદિતામાં રૂપાંતરિત થાય છે' (૭૮) આપણને સતત લાગ્યા કરે છે કે આ વિવેચનામાં સતત ગૂંથ છે, વિરોધાભાસો છે. કોઈ એક ભૂમિકાને સાદાંત ટકાવી રાખવાના અભાવમાંથી આ બધી ગૂંથ જન્મે છે. ક્યારેક આકૃતિનું ગૌરવ થાય, ક્યારેક રહસ્યને આકૃતિના નિયામક તત્ત્વ તરીકે જોવામાં આવે, ક્યારેક નૈતિક તત્ત્વને કળાભાષ્ય ગણવામાં આવે. એક સ્થળે આપણને જણાવવામાં આવે છે : 'રસનો મુખ્ય આધાર, આસ્વાદનો આધાર એ નીતિના તત્ત્વ ઉપર નથી, પરંતુ પરસ્પર મેળ લાવી જે રચના થાય છે તે ઉપર છે.' (૮૬) પણ તરત જ આનો છેદ ઉઠાડી દેવામાં આવે છે. 'સાહિત્યની સાચી મહત્તા તેના આકારસૌષ્ઠ્યમાં જ નથી; વક્તવ્ય અને રૂપના સામંજસ્યમાં જ નથી; શબ્દ અને અર્થના કેવળ સહિતત્ત્વમાં જ નથી. સાહિત્ય સૌન્દર્યના મૂળમાં જ કોઈ ઉદાત્ત ભાવનાનું દર્શન રહેલું હોય છે.' (૮૭) પણ ભાવના ઉદાત્ત હોય, તુચ્છ હોય તેથી શું? કવિ રમણીય પદાર્થોનું જ નિબંધન કરતો નથી. સંસ્કૃત આલંકારિકોને યાદ કરો. આનોદ્વિડના મતને પરિશુદ્ધ કરનારા એલિયટને યાદ કરો, ઉમાશંકર જોષીને પણ આવા મતનાં ભયસ્થાનોની બાજુ છે એટલે તેમણે લખ્યું છે : 'વિષય બતે રમણીય અથવા તુચ્છ ક્લુલ્લક છે એમ કહેવામાં તત્ત્વની ભાષા જળવાતી નથી લાગતી.' (ક. સા. ૧૫૫) કદાચ વિશ્વપ્રસાદ ત્રિવેદીને પણ આ

ભૂમિકાના લયસ્થાનની બાજુ છે, એટલે સાહિત્યના સત્યમાં ઉદાત્તતાની સાથે હીનતાનો પણ સમાસ કરવા પ્રેરાયા છે... સાહિત્યના સહસ્રમુખી સત્યમાં ‘સત્યને ઓથે રહેલાં વા સ્વતંત્ર અનૃત, માયા, કલ્મષ, પાપ વગેરેનો પણ સમાસ થાય છે.’ (૮૦) વિવેચન અને ફિલમૂકી જ્યાં સમાન્તરે ગતિ નથી કરતાં ત્યાં આવા વિરોધોની પરંપરા રચાયે જ બળ્ય છે. વિવેચકને આપણે તત્ત્વજ્ઞની કોટિએ મૂકીએ છીએ. પણ આ તત્ત્વની પરંપરા પંડિત યુગની વિવેચનાએ બળવી નહીં, પંડિત યુગના પ્રતિનિધિ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ પણ બળવી નહીં.

સાહિત્યના વિદ્યાર્થીમાત્રને સાહિત્ય અને જ્ઞાનનો પ્રશ્ન મૂઝવ્યા વિના રહેતો નથી. એ એક સારું ચિહ્ન છે કે વિષ્ણુપ્રસાદ આ પ્રશ્નને નર્ચા નૈતિક સંદર્ભમાં તપાસતા નથી. સાહિત્યકારના અંગત ચારિત્ર્ય કરતાં કૃતિમાં ‘કલ્પનાનું શીલ’ તેમને મન વધુ મહત્ત્વનું છે, મહાન કૃતિઓનું સૌન્દર્ય એ જ તેમનો ઉપદેશ છે એવી ભૂમિકા પણ સ્વીકાર પામી છે (પૃ. ૭૮).

જીવનદર્શનની વાત એટલે સાહિત્ય અને જ્ઞાનની જ ચર્ચા. આ ચર્ચાં કઈ ભૂમિકાએ કરવી ઘટે એનો વિવેક બાણેઅબાણે પણ અહીં પ્રવેશી ગયો છે. એલિયટ, ઈન્ગાર્ડનની જેમ આ વિવેચક પણ કહે છે : ‘સાહિત્યની સારા-સારતાના, ઉચ્ચાવયતાના, ઉત્તમ અનુત્તમતાના નિર્ણયમાં તેમાંના જીવનદર્શનનો વિચાર એ ત્રીજું અને છેલ્લું સોપાન છે.’ (૨૨) જીવનદર્શનનો આગ્રહ જ તેમને કૃતિની ઐતિહાસિક, સાંસ્કૃતિક આલોચનાને મહત્ત્વની માનવા પ્રેરે છે. (૬૬) કલાકૃતિની સાંગોપાંગ ચર્ચા થયા પછી જો આવી આલોચના થતી હોય તો ભલે થાય.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનાની આલોચના કરતી વખતે સુરેશ જોષીએ લખ્યું હતું : ‘વિષ્ણુભાઈની વિવેચના નવા સાહિત્યિક સંદર્ભના એક મોટા ખંડને બાદ રાખે છે, કારણ કે એમનાં ગૃહીતોને એ ખંડ પડકારે છે. આ પરિસ્થિતિમાં ગૃહીતોને છોડવાં એના કરતાં આવા ખંડોને જ બાદ કરવા એવું એમનું વલણ દેખાય છે.’ (કા. ચ. ૯૬) ‘સાહિત્યસંસ્પર્શ’ ના સંદર્ભે આ દ્રષ્ટિાદ હજુ વધુ તારસ્વરે કરવી પડે.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આનોદિહની વિવેચનાથી વધુ પ્રભાવિત થયેલા લાગે છે. આનોદિહ પોતાના યુગસંદર્ભમાં સાહિત્યની સ્થાપના ધર્મ અને વિજ્ઞાનની અવેજીમાં કરવા ચાહીને કળાની સ્વાયત્તાનો ઈન્કાર કર્યો હતો. આનોદિહના યુગ કરતાં આપણા યુગમાં જડભરતપણું અનેકગણી માત્રામાં દ્રશ્યું છે,

સાહિત્યનો હવે અનાદર થાય છે, આપણે પણ આ વિવેચકની સાથે સૂર પુરાવીએ કે ‘રસાયણશાસ્ત્રી તત્ત્વમીમાંસાના મૂળભૂત પ્રશ્નો કે કવિતાનો આદ્ભાદ ન સમજી શકે તો એની કેળવણી અધૂરી છે’ (૧૦૪) એટલા માટે પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોની જાણકારી મેળવવાની જવાબદારી પોતાની જાતને શિક્ષિત મનાવનારની છે, આ સાહિત્ય કૃતિઓના પરિચય-આસ્વાદ-આલોચના કરાવવાની જવાબદારી વિવેચનની છે. પ્રબળ સંસ્કારી બનાવવી હોય, આપણા વ્યક્તિત્વને સાચી રીતે પામવું હોય તો આ અનિવાર્ય છે એ પણ કબૂલ પણ સાહિત્યજગતનો આ પહેરેગીર પક્ષિલ માનસ ધરાવી ન શકે. આપણી રુચિને ન ગમતી કૃતિઓ સાહિત્યની નથી એવી માન્યતા આપણે બધા પર લાદી ન શકીએ. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને આ આધુનિકતા સામે બહુ મોટો વાંધો છે. લાવનાનું આલેખન કરતી કૃતિના દોષ જોવા તેઓ તૈયાર થતા જ નથી, ઊલટું ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ માટે તેઓ બેઘડક કહી શકે છે : ‘એ જાણપોએ જાણે સરસ્વતીચન્દ્રની રમણીયતા વધારી છે.’ (૨૯૧) આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યને તેઓ ખાસ સ્પર્શવા તૈયાર થતા નથી, જ્યાં એવો પ્રસંગ આવે છે ત્યાં તેઓ નિર્દયતાથી સેન્સરશીપ લાદી જાણે છે. આપણે અહીં એવી સેન્સરશીપના નમૂનાઓ જોઈએ. ‘પ્રવાહદર્શન’ નામના લેખમાં કાન્તના નામોલ્લેખથી ચલાવી લેવામાં આવ્યું છે. ટૂંકી વાર્તામાં પીતાંબર પટેલે ને ઈશ્વર પેટલીકરે ‘અસાધારણ સંવિધાન કૌશલ’ બતાવ્યાની વાત થઈ પણ ખીજા નવીન વાર્તાકારોને ટાળ્યાં; ગદ્યકારોમાં કાકાસાહેબ, વિજયરાય, જ્યોતીન્દ્ર હવે અને આવડા જ નજરે ચડ્યા; ‘જનાન્તિકે’ ના સર્જક સુરેશ જોષીને ટાળવામાં આવ્યા-આનું કારણ પણ આપણી આગળ ધરવામાં આવ્યું છે : ‘કવિતામાં તેમ ચિત્રકલા, શિલ્પ આદિમાં એણે (નવી કળા પ્રવૃત્તિએ) ધ્યાન ખેંચવાનો યા સ્વકીય ‘કિંચિત્’ પ્રગટ કરવાનો નવો વિધિ ઉપજાવ્યો છે, જે સ્વૈરવિહારી છંદ હોવાથી કલાવિધિના નામને પણ ભાગ્યે લાયક હોય. કલા માટે તેણે મૂલે-કુઠાર કર્યો છે, ક્રમકે તેમાં સૌન્દર્ય સર્જવાની નેમ નથી...’ (૧૪૪) કોઈ એમ કહે કે આ લેખ ૧૯૬૨ માં લખાયેલો, તે વખતે ‘જનાન્તિકે’ના નિબંધો ગ્રંથસ્થ થયા ન હતા. ઘડીભર આ દલીલ માની લો, પણ ‘પરખ’ના અંકમાં (મે, ૮૦) ‘શૈલી અને તત્પુરુષ’ નામનો તેમનો લેખ તપાસો. યશવંત શુક્લને વિશિષ્ટ ગદ્યકાર ગણવા અને તેમનાથી અનેકગણા ચઢિયાતા (સુરેશ જોષી, ચંદ્રવદન મહેતા) ગદ્યકારોનો તિરસ્કાર કરવો, આ સેન્સરશીપને કઈ પાલામેન્ટ અટકાવી શકશે? આદિમ આવેગોમાં રાચતી જયંત પાઠકની કવિતાને વખાણવી (૨૭૭) અને એવા

લાવજગતની શોધ થતી હોય તો એ શબ્દ અથવા કૃતિની રચનાની તપાસ કરવી જરૂરી બની જાય પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને આવી તપાસ બિનજરૂરી લાગે છે : ‘કલાકૃતિનું’ તાર્વિક ને અંતિમ મૂલ્ય સંઘટના, સંવિધાન કે વિન્યાસના કૌશલ પર નથી, પણ પ્રતિભાસ બનેલા સંવેદનની આંતર સમૃદ્ધિમાં છે... મૂળ પ્રતિભાન કે પ્રતિભાસનું મૂલ્ય એ જ કલામાં પ્રધાન વસ્તુ છે.’ (૪૭) અને છતાં આ આયોજનનું ગૌરવ પણ કરવામાં આવ્યું છે : ‘સાહિત્યકૃતિનું સમગ્ર સંવિધાન આ આસ્વાદતાનો હેતુ છે.’ (૪૨)

જે વિવેચના કવિચિત્ત પર પ્રાધાન્ય આપતી હોય તે રૂપરચનાનું ગૌરવ ન કરે એવી સામાન્ય ઉપપત્તિ આપણે તારવીએ પણ પાછળથી આપણે જોઈશું કે વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના રૂપરચનાના પ્રમેયને અને તેની કેટલીક ઉપપત્તિઓને પણ સ્વીકારે છે. આપણા વૈજ્ઞાનિક યુગમાં માનવચેતના કરતાં પદાર્થ ઉપર વિશેષ ભાર મુકવામાં આવ્યો અને એને કારણે કૃતિ કોઈ એક માનવી દ્વારા કોઈ બીજા માનવી માટે રચાઈ છે એ ભૂમિકાને ક્યારેક વિસારે પાડવામાં આવી. આપણે એ પણ કબૂલીએ કે રૂપરચના પરત્વેના અદ્યત્ત ઉત્સાહે કવિની અનુભૂતિને નગણ્ય માની લીધી. હકીકતમાં રૂપરચના-વાદને સંપૂર્ણપણે ગૂંજરાતી વિવેચને તપાસ્યો નથી. રેને વેલેક, રોબર્ટ પેન વોરેન, કલીન્થ પુકસ જેવા વિવેચકોએ સર્જકની અનુભૂતિનું યથાર્થ ગૌરવ ક્યું જ છે. પણ એ આડવાત થઈ. જે વિવેચના માનવીય અનુભૂતિ પર પ્રાધાન્ય આપવા માંગતી હોય તે વિવેચનાએ ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના તરીકે ઓળખાતી વિવેચનાથી-માર્શલ રેમાં, જે. હિલિસ મિલર, આલ્બેર બેંગ્વા, જ્યોર્જ પૂલે, ખ્લાન્શો જેવાની વિવેચનાથી - પરિચિત થવું પડે. આ રીતે વિવેચક પોતાનાં ઓળખરોને સજ્જ કરી શકે અને ખાસ તો પોતે જે અનુભૂતિ પર ભાર મૂકવા માંગે છે તે અનુભૂતિની વાત કરવા માટે એ પ્રકારના સર્જકોનો અભ્યાસ હાથ ધરવો પડે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી પાસેથી આવા અભ્યાસની આશા ઠગારી નીવડી. તેમણે જે સર્જકો વિશે કે તેમની કૃતિઓ વિશે ‘સાહિત્યસંસ્પર્શ’ માં કે ‘ઉપાયન’ માં ચર્ચા ચલાવી છે તે સર્જકોનું અનુભૂતિજગત એવું મૌલિક, ઉત્કટ નથી.

ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ માનવીય અનુભૂતિ ઉપર ભાર મૂક્યો, કૃતિને પદાર્થ તરીકે જોવાને બદલે માનવીય કાર્ય તરીકે જોઈ, એટલે લાવકે કવિ-ચેતનાનું પુનર્સર્જન કરવું પડે, લાવકસંવિદને કવિસંવિદની તુલ્ય બનવું પડે.

પરંતુ આનો અર્થ એવો નથી કે કૃતિની તપાસ જ કરી ન શકાય. અહીં સારા લેખિકાના શબ્દો યાદ રાખવા જોવા છે : ‘For these critics, the ‘author’ is not the man who wrote the book but the implied being who gradually assumes form as the work is created...once the book has been written, it is independent of its author; it has become an ‘object’ of analysis, but a ‘living object’ that expresses a new life.’ (‘Critics of Consciousness’-૨૬૭) પણ આ નવા જગતના નિર્માણ માટે ભાષાને તો તેની ચરમ સીમા પર લઈ જવી પડે, ભાષાના ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનોના સ્તર પર વાસ્તવિકતાને ઢાળવી પડે. કૃતિ સર્જકના સમગ્ર વ્યક્તિત્વની અભિવ્યક્તિ હોઈ તે અંતઃસ્ફુરિત પણ થવી જોઈએ પણ તેની રચના સમાજ દ્વારા પ્રયોજાતી ભાષા વડે થતી નથી, કારણ કે એ ભાષાનાં મૂળ સર્જકના ચિત્તમાં તો હોતા જ નથી. (C. C. ૩૩).

ભાષાની ચિરપરિચિતતાને તો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી જાળવી રાખવા માગે છે, કારણ કે તેઓ પ્રત્યાયનમાં આસ્થા રાખે છે. પણ તેમનો પ્રત્યાયન વિશેનો ખ્યાલ બહુ મર્યાદિત છે. ભાવકસંવિદ્ કવિસંવિદ્ની તુલ્ય બને ત્યારે અવગમન પૂરું થાય એવો મત ઉમાશંકર જોષી ધરાવે છે, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો આ વાત સ્વીકારે છે, દર્શન પ્રમાણે વર્ણનનો મત ઉમાશંકર જોષીએ રજૂ કર્યો હતો; ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો અનુભૂતિ પ્રમાણે અભિવ્યક્તિની વાત કરે છે. આ ભૂમિકા તરફ વિ. ત્રિવેદી ઇશારો કરે છે ખરા પણ કવિ ભાષાને જુદી રીતે પ્રયોજે છે એવા ઉમાશંકર જોષીના મંતવ્યનો તેઓ વિરોધ કરે છે. આમ છતાં અનુભૂતિના મહત્ત્વ પર તેમણે મૂકેલો ભાર વાજખી તો છે જ. અલૌકિક પરિસ્પંદ અથવા અનુભૂતિને જ મહત્ત્વ આપનાર આદ્યેર એંગ્વા જેવા તો રૂપરચનાવાદનો છડેચોક અસ્વીકાર કરે છે; અને સર્જનને કશીક રહસ્યમય પ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાવે છે. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચના પણ રહસ્યવાદનું સમર્થન કરે છે. એટલું તો નક્કી કે કવિચિત્તનું ગૌરવ કરનારા વિવેચક સર્જન પ્રક્રિયામાં રહસ્યમયતાના અંશો જોયા વિના ન રહે. ભાવક તરીકેનો આપણો અનુભવ પણ થોડી ઘણી રહસ્યમયતામાં સાખ પૂરે જ છે.

વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની વિવેચનામાં પ્રેરણા, પ્રતિભાને વધુ મહત્ત્વ છે. કસબ, રચનાને ઓછું. આધુનિક વિવેચના રૂપરચનાલક્ષી હોઈ તેણે પ્રેરણા,

અલૌકિક પરિસ્પંદ, અનુભૂતિ, માનવીયતા, અંતઃસ્ફુરણા, પ્રતિભાનું ગૌરવ ન ક્યું. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની આ ફરિયાદને સ્વીકારી લઈએ. Ontological, genetic, existential, thematic, phenomenological, criticism of consciousness તરીકે ઓળખાતી વિવેચનાએ પણ રચનાવાદ સામે પ્રહારો કરી આ બધી સંજ્ઞાઓનું મહત્ત્વ સ્થાપ્યું છે. પરંતુ કસમ, રચના વિશેનો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનો ખ્યાલ ડેનો છે તે તપાસીયું તો આપણને આશ્ચર્ય થશે. સંસ્કૃત મીમાંસાએ રીતિ, વક્રોક્તિ, ધ્વનિ દ્વારા કવિકર્મ, રચનાબંધનું જ ગૌરવ ક્યું હતું. રીતિ, વક્રોક્તિ અથવા નિરસ્કારથી કહેવું હોય તો ‘દ્રાવિડી પ્રાણાયમ’થી એટલા બધા લડકી જવાનું કારણ ન હતું. રીતિ, વક્રોક્તિ કે અલંકાર દ્વારા આખરે તો સંસ્કૃત આલંકારિકાને ‘સૌન્દર્ય’ની વિભાવના જ અભિપ્રેત હતી છતાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આ બધી વિભાવનાઓને ઉતારી પાડવાના આશયથી કહે છે : ‘જરા સ્થૂળ અર્થમાં કહીએ તો દલપતરામે કવિતામાં રચનાવાદ, રીતિવાદ કે વક્રોક્તિવાદનો પુરસ્કાર કર્યો હતો.’ (૨) આશ્ચર્ય તો એ વાતનું છે કે રાજેન્દ્ર નાણાવટીના ‘સંસ્કૃત સાહિત્યમાં રીતિ-વિચાર’ નામના મનનીય પુસ્તકનો આમુખ લખવા છતાં તેઓ વામન, કુન્તકના મહત્ત્વને અવગણવા તૈયાર થાય છે. ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકાએ તો બોદલેર, પેર્સ, રેંબો જેવા સપાટી પરથી કલ્પમાં રાચતા કવિઓનું ગારવ ગાયુ હતું જ્યારે વિષ્ણુપ્રસાદની રુચિ ભાવનાના અભાવને સાંખી શકતી નથી. એટલે તેઓ ફરિયાદ કરે છે : ‘સમગ્ર રીતે, હવે વલણ ભાવનાવાદી કરતાં રચના-વૈચિત્ર્યવાદી, પ્રયોગવાદી થયું છે અને આનંદવર્ધન કરતાં કુન્તકનું માહાત્મ્ય વધ્યું છે.’ (૬) કુન્તકના મહત્ત્વને વધારવામાં ઉમાશંકર જોષીનો ફાળો ઓછો તો નથી, એથી આપણે એમ માનવું કે ઉમાશંકરની સૃષ્ટિ ભાવનાવાદી નથી? હકીકત તો તેથી વિપરીત છે.

વાસ્તવમાં તો તેમને પશ્ચિમના સર્જકો સામે રોષ છે અને તેમને અનુસરીને ગૂંજરાતી કવિતામાં જે સર્સરિયલ કવિતા આવી તેની સામે વિરોધ છે. સર્સરિયલ કવિઓને માર્શલ રેમો જેવા તો પયગંબર તરીકે ઓળખાવે છે, એટલું જ નહિ પણ તેની દૃષ્ટિએ તો સર્જક યુગચેતનાનો પ્રભાવ ઝીલે, પંજી તેં પોતાના મૂક સમકાલીનો માટે લખે, એ રીતે તે પ્રતિનિધિ અને પ્રજ્ઞ વતી ગીત ગાય, પ્રજ્ઞનો ઉદ્ગાતા, પયગંબર, કાપિ અને. (જુઓ સારા લેવેલ - C. C. પ્રકરણ-૧) પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની રુચિ અનુદાર છે, એમની દૃષ્ટિએ જે કૃતિઓમાં ભાવનાઅત્યય જેવા મળતા હોય તે કૃતિઓનો નેઓ

તિરસ્કાર કરવા પૂરતો જ ઉલ્લેખ કરે છે. વાસ્તવમાં •અસદ્, કદર્થ, હતાશા વર્તમાન જીવનના સ્થાયી ભાવ છે, એને નકારીને, કોઈ આધુનિક સર્જક આગળ વધી ન શકે; ભાવનાની વાત કરવામાં તો કશું કરવાનું હોતું જ નથી, કોઈ સાહસ નથી, આધુનિક સર્જકો કદર્થને આલેખને આખરે તો માનવ્યતા મહિમા જ સ્થાપવા માગે છે પણ દૂર રહીને જોનારને એ ન દેખાય-માંહી પડે તે જ મહાસુખ માણી શકે. આમ છતાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ ચર્ચા માટેનું ક્ષેત્ર બંધ કરી દીધું નથી એટલી સારી વાત છે : ‘મારા નિદાન અને વિવરણમાં ભૂલ હોય તો તેની તત્ત્વનિષ્ઠ ચર્ચા ભલે થાય.’ (૭૧) આપણે આશા રાખીએ કે ગૂજરાતી ભાષામાં આધુનિક કવિતાની ચર્ચાવિચારણા થાય તે આ વિવેચક વાંચશે.

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે ટેકનિક, સંવિધાનને તેઓ કોએની જેમ વધારાનાં ઉપકરણો માને છે, બહુ બહુ તો વક્તવ્યને અસરકારક બનાવતાં સાધન માને છે. આંતર ઉપાદાન અથવા કશાક રહસ્યને તેઓ વધુ મહત્ત્વ આપે છે પરંતુ રહસ્યને મહત્ત્વ આપનાર ગમે તે વિવેચકે પણ રૂપરચનાને આખરે મહત્ત્વ આપવું પડે છે. એટલે ઉમાશંકર જોષી પુરસ્કૃત ભૂમિકા પર છેવટે તો તેઓ પણ આવી ચઢે છે : ‘શબ્દોમાં તે (અનુભવ) બરાબર ઊતરી રહે ત્યારે જ તેને મૂળ અનુભવમાં શું રહસ્ય છુપાયેલું હતું તે સમજાય છે. કવિ શબ્દમાં પોતાનો ભાવ ઉતારે છે, એનો અર્થ એ કે શબ્દની શક્તિ જેમાં ઉત્તમ રીતે જળવાય વા ઊતરે એવા શબ્દ સ્વરૂપમાં-શબ્દોના આકારમાં તે ભાવને એ ઉતારે છે...’ (૬૦) આ રીતે જોઈશું તો ટેકનિક માત્ર બાહ્ય આવિષ્કાર બની જાય છે. ઉપરોક્ત વિધાનમાં એક શક્યતાનો વિચાર કરવામાં આવ્યો નથી. સર્જકને, ગમે તે નિમિત્તે અનુભવ થયો હોય પણ જ્યારે એ અનુભવને શબ્દસ્થ કરવા બળ ત્યારે પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાને કારણે એ અનુભવમાં પરિવર્તન આવે છે, પછી કવિને થયેલા અનુભવ અને કૃતિમાં આલેખાયેલા અનુભવ વચ્ચે આપણે સમીરણ માંડી શકતા નથી. પરંતુ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી આવી શક્યતા સ્વીકારવા માગતા નથી. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ પણ આ શક્યતા સ્વીકારી છે.. સર્જનપ્રક્રિયાની વિગતે ચર્ચા કરનાર મરે કેઇગર અને જ્યોર્જ વહેલી તો રૂપાંતર પામ્યા વિના અનુભૂતિ કાવ્યમાં શબ્દસ્થ થતી જ નથી એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે.

છે તે મનુષ્યનું - મનુષ્ય તરીકેના અસ્તિત્વનું - ગૌરવ કરાવે છે. આ સાદિચની ભાષાના ગૂઢ પ્રશ્નોમાં સૌથી ગૂઢ પ્રશ્ન અનુવાદને કારણે ઊભો થાય છે. આટલું કહી સ્થાયનર એક એવું વિધાન રાકે છે કે 'અનુવાદનો સિદ્ધાંત એ પ્રાયોગિક ભાષાવિજ્ઞાનનો વિષય નથી.' એક નકારાત્મક દર્શકત તરીકે કરેલું આ વિધાન યોગ્ય નથી લાગતું. 'ભાષાનુવાદ એ પ્રાયોગિક ભાષાવિજ્ઞાન છે' એવું તે ભાષાવિજ્ઞાન કોણને કહેતું ન હોય તો ત્યાં મુશ્કેલી આવા નકારનો કોઈ અર્થ નથી. સાથે જ ભાષાનુવાદના સિદ્ધાંત માટે - જેનું કોઈ સ્વરૂપ દર્શાવવા નહીં થયું નથી - ભાષાવિજ્ઞાનનું જ્ઞાન હોવું જરૂરી હોય એ વાતનો અસ્વીકાર પણ ન કરાય ! પુસ્તકના 'લેંગ્વેજ એન્ડ ઓસિસ' નામના પ્રકરણમાં એમણે એક જગ્યાએ વિવાદાર્થક મુદ્દો ઊભો કર્યો છે. આ મુદ્દો આજના ભાષાવિજ્ઞાનીઓના બધી ભાષાઓમાં રહેલી સમાન તત્ત્વની વૈશ્વિકતાના સ્વીકારની વિરુદ્ધમાં છે.^૧

આ વૈશ્વિકતાના સિદ્ધાંતનો સ્થાયનર શી રીતે રદિયો આપે છે તે આપણે જોઈએ. ચોક્કસ માને છે કે બધી મદરવની ભાષાઓમાં કશુંક સામાન્ય તત્ત્વ રહેલું છે. મનુષ્ય એક વિશિષ્ટ વ્રતિ, એની ભાષાશક્તિને કારણે, બને છે. આ શક્તિ સર્વ મનુષ્યોને, વિશ્વના કોઈ પણ જૂથોમાં, કોઈ પણ સમાજમાં, કોઈ પણ વ્રતિમાં સરખી રીતે પ્રાપ્ત છે. આ દર્શકત ઉપર ચોક્કસ ભાર મૂકે છે. કારણ એઓ માને છે કે ભાષા એ મનુષ્યની જન્મજાત શક્તિ છે (ઈનનેયટ નેચર હાયપોથિસિસ). ચોક્કસ કહેવા માંગે છે કે મનુષ્યભાષાની

૧ 'અનુવાદ' કે 'ભાષાંતર' જેવા અપૂરતા શબ્દોની શબ્દો 'ટ્રાન્સલેશન' માટે વાપરવા યોગ્ય તો નથી જ. 'અનુવાદ' શબ્દ 'એકવાર કહેવાયું' હોય તેને દર્શાવી, પાછળથી કહેવું' એવો અર્થ નિમ્નન્ન કરે અને 'ભાષાંતર' એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં જવાની પ્રક્રિયાનો નિર્દેશ કરે છે. પરંતુ અંગ્રેજી શબ્દની અતિ મદરવની અર્થઘટ્ટાઓ આ શબ્દો વડે રજૂ થતી નથી. અંગ્રેજી શબ્દ 'ટ્રાન્સલેશન' એટલે, પ્રદાન કરવું, આત્મસાત્ કરવું, બીજી રીતે કહેવું, બીજી રીતે અર્થઘટન કરવું, ભૂત-કાળમાં કહેવાયેલું આજના કાળને યોગ્ય બનાવી દર્શાવી કહેવું વગેરે. આપણા શબ્દોની શબ્દો તો એટલા મર્યાદિત અને એની મૂળ અર્થઘટ્ટાને છેદી નાંખનારા છે કે એ શબ્દો વાપર્યાંથી આખા પુસ્તકમાં સ્થાયનરને જે વિવક્ષિત છે તે આપણા શબ્દોએ બતાવેલા અર્થવિસ્તારને લાગુ પડે જ નહિ ! 'ટ્રાન્સલેશન' શબ્દનું પણ ટ્રાન્સલેશન આપણે કરી શક્યા નથી !

અખૂટ સર્જનશક્તિ એના મગજના ગ્રહણાત્મક પાસામાં-કોમ્પીટન્સમાં રહેલી હોવી જોઈએ અને તેને કારણે જ તે અગણિત વાક્યો નિષ્પન્ન કરી શકી છે. ચોમ્સ્કીનો મૂળ હેતુ આ શક્તિ ઉપર પ્રકાશ પાડવાનો છે આથી એમની 'જન્મજાત શક્તિ' અંગેની ઉપપત્તિને અનુરૂપ એમણે વ્યાકરણનું મોડેલ આપવા પ્રયત્ન કર્યો. જન્મજાતપણું અને વૈશ્વિકતા સ્વીકારતી ઉપપત્તિઓ રજૂ કરી એને અનુરૂપ મોડેલ તૈયાર કરવામાં નિરૂપણપદ્ધતિ પણ સિદ્ધાંતને સમાંતર રહે તે જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો એટલું તો સ્વીકારવું જ પડે. સર્વ મનુષ્યમાં સમાન કશુંક છે એવું જો એ માનતા હોય તો એ માન્યતા તદ્દન અતાર્કિક તુલ્કો નથી પણ તેને આધુનિક જીવવિજ્ઞાનના પુગવાઓનું સમર્થન મળેલું છે. ચોમ્સ્કીએ આ પ્રયત્નોની સાથે જ 'મનુષ્ય મન' ઉપર ભાર મૂક્યો અને પરિણામે 'સાયકોલિંગ્વિસ્ટિક્સ', 'સિમેન્ટિક્સ', 'સામાજિક ભાષા-વિજ્ઞાન' જેવી શાખાઓ વિકસી. આ સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ સમાજ-વિજ્ઞાન અને નૃવંશાવધાના કેટલાંક અવલોકનો સ્વીકાર્યા. બ્લોર્ફ-સાપીરના સમયથી ચાલી આવેલા કેટલાક સિદ્ધાંતોનું પુનઃસમર્થન કર્યું. ચોમ્સ્કીના વ્યાકરણના મોડેલની નિષ્ફળતાનું કારણ શોધવા જતાં આ નવી શાખાએ દરેક સમાજમાં દેખાતા વિભાવનાત્મક વૈવિધ્ય ઉપર ભાર મૂક્યો. ૧૯૬૫ પછીના ભાષાવિજ્ઞાનના વિકાસનો આ તબક્કો છે. લેખોવ અને ડેલ હાયમસ જેવા સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓનો આમાં જગરો ફાળો છે. સ્ટાયનર અને થોડાં ભાષાવિજ્ઞાનીઓ ભાષાવિજ્ઞાનના વિકાસનું વસ્તુલક્ષી ચિત્ર ઊભું કરી શક્યા નથી. હું માનું છું કે ભાષાવિજ્ઞાનના વિકસતા પ્રવાહો છેલ્લાં ૨૫ વર્ષમાં એટલી ઝડપથી બદલાતા રહ્યા છે કે એટલા ટૂંકા ગાળાનો એક 'ઇતિહાસ' બની જાય. આ ઇતિહાસને તટસ્થપણે નિષ્પક્ષપાતપણે જોવો એ દરેક ભાષા-વિજ્ઞાનના અભ્યાસીની ફરજ છે. આથી આ સંદર્ભમાં હું કેટલાક વિચારો રજૂ કરું છું. પછી ફરીથી સ્ટાયનરના વિચારો જોઈશું.

ચોમ્સ્કીના સમગ્ર પરિશ્રમનો મૂળ હેતુ તો મનુષ્યની ભાષાશક્તિ, એના મનમાં રહેલી ગૂઢ સૂઝ, એની અનિષિદ્ધ રીતે વાક્યો નિષ્પન્ન કરવાની શક્તિને સમાંતર વ્યાકરણનું મોડેલ આપવાનો અને સાથે ભાષાવિજ્ઞાનને એક ઉદ્ધત વૈજ્ઞાનિક શિસ્તના સ્તર ઉપર લાવીને મૂકવાનો હતો. એક જ ક્ષણમાં એટલું તો કોઈને પણ માન્ય થાય કે વૈજ્ઞાનિકતાની જરૂરિયાત પૂરી પાડવા રૂપબદ્ધતા વ્યાકરણના મોડેલમાં લાવવી પડે. સાથે જ વૈજ્ઞાનિક વિષયની સામગ્રીમાંથી બને તેટલી સંદિગ્ધતા દૂર કરવી પડે. આ બધાં કારણે ચોમ્સ્કી ભાષાનું

આદર્શીકરણ (આયડિયલાયઝેશન) કરીને જ પોતાની સામગ્રી તરીકે લે છે. સમાજના દરેક સ્તર ઉપર જુદાં જુદાં કારણોસર (સામાજિક, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક, વગેરે) પ્રકટતા ભાષાના વૈવિધ્યને આવા વ્યાકરણની સામગ્રી તરીકે સ્વીકારાય નહિ. એક રીતે જોઈએ તો ભાષાના જીવંત પાસાને એમણે સર્વથા બાદ રાખ્યું એટલે એમની સામગ્રી ઓપરેશનના ટેબલ ઉપર મૂતેલા ‘ઈથરાયઝડ’ બેશુદ્ધ માનવશરીર જેવી બની! પરંતુ પાણિનિના વ્યાકરણમાંથી નિષ્પન્ન થતું સંસ્કૃત પણ આવું આદર્શીકરણનું જ પરિણામ હતું. પાણિનિએ જે પ્રકારનું ‘ઓટોમેટન’ (સ્વયં સંચાલિત તંત્ર) સેંકડો વર્ષો પૂર્વે આપ્યું તે ભાષાના આદર્શીકરણ વગર શક્ય ન જ હોય. આજે “પાણિનિના વ્યાકરણે જે સંસ્કૃત ભાષા વર્ણવી એ ક્યારેય બોલાતી ભાષાનું સ્વરૂપ હશે ખરી?” એવી શંકા વ્યક્ત કરવી યોગ્ય હોય તો ય પાણિનિ કે એમની પૂર્વેના વૈયાકરણોએ જેટલાં વ્યાકરણો લખ્યાં તે બધાં જ, એક યા બીજા અર્થમાં, આદર્શીકૃત ભાષાનાં જ વર્ણન કરે છે. અને આજે પણ કોઈ સ્વરૂપનું વ્યાકરણ (શૈક્ષણિક કે સૈદ્ધાંતિક) લખવું હોય, તો ભાષાની એક સ્થિતિનું જ વર્ણન કરવું પડે, ભાષાનું આદર્શીકરણ ક્યાં વિના કેમ આગળ વધાય? વૈજ્ઞાનિકતા અને વ્યાકરણ સાથે રાખવાં પડે. સમાજના સ્તર ઉપર પ્રસરતા બધાં જ વાણીપ્રવાહો વ્યાકરણની સામગ્રી બને એમ કહેવું વાહિયાત છે.

આ કલ્પું એનો અર્થ એવો નહિ કે ચોમ્સ્કીના આદર્શીકરણને બચાવની જરૂર હતી. પરંતુ સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓ અને ચોમ્સ્કીની પ્રવૃત્તિઓના હેતુ તદ્દન જુદા છે તે બતાવવાની જરૂર છે જ. કોઈ ઊંડા અભ્યાસની પ્રવૃત્તિના આંતરિક પ્રવાહ તરીકે ઉપપત્તિઓ / સિદ્ધાંતો અસ્તિત્વમાં આવે, નિરૂપણપદ્ધતિ તેમાંથી કેટલુંક નિષ્ક્રમ પુરવાર કરે અથવા તો નિરૂપણપદ્ધતિ નિષ્ક્રમ પુરવાર થાય એ બધું સ્વાભાવિક છે. ચોમ્સ્કીની કેટલીક નિષ્ક્રમતાઓને કારણે ભાષા-વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં ૧૯૬૫ પછી થોડીક ગૂંચવણો ઊભી થઈ. માનસિક સંજ્ઞાતા-વાળા એમના અનુયાયીઓને એટલું સમજતા વાર ન લાગી કે ચોમ્સ્કીને જે વિવક્ષિત છે તેવું ‘જનરેટીવ’ વ્યાકરણ એ સહજ રીતે પ્રાપ્ય વસ્તુ નથી. ભાષાવિજ્ઞાનીઓ આથી એક સંગઠિત પ્રવૃત્તિ કરવાનું છોડી જુદી જુદી શાખાઓ તરફ દોરાયા.

છતાં ચોમ્સ્કીના કેટલાક, નિર્વિવાદ રીતે સ્વીકારાએલા, વિચારોને મહત્ત્વના પ્રદાન તરીકે ગણવા પડે.

૧. મનુષ્યની ભાષાશક્તિ જન્મજાત છે, એની ગ્રહણાત્મક શક્તિનો અભ્યાસ એ આજના એપિસ્ટેમોલોજીકલ અભ્યાસનો મુખ્ય વિષય બની જાય છે.
૨. મનુષ્યમાં ભાષા માટેની સૂઝ અંતર્ગત રીતે રહેલી છે તેથી મનુષ્ય બાળક ભાષા આત્મસાત્ કરી શકે છે.
૩. બાળકની ભાષાપ્રાપ્તિનું ખરું મોડેલ આપી શકાય તો ‘જનરેટીવ’ વ્યાકરણનું મોડેલ પણ આપી શકાય.

આ પ્રદાનોમાંથી મેં વૈશ્વિકતાને બાતલ રાખી છે કારણ એને કારણે ઘણા વાદ સર્જાયા છે. જે કે હું તો એમ માનું છું કે સૈદ્ધાંતિક વ્યાકરણની વિભાવનાઓ અને સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનના દૃષ્ટિકોણ જુદા હોય અને જે લોકો સામાજિક વિજ્ઞાનથી પ્રભાવિત થઈ સૈદ્ધાંતિક વ્યાકરણના ‘આદર્શીકરણ’ અને વૈશ્વિકતાને તદ્દન ફેંકી દે તે સાચા ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસી નથી. સ્ટાયનરના વૈશ્વિકતાનાં વિરોધ માટેનાં કારણો સ્વીકાર્ય નથી લાગતા.

હવે એ ‘વૈશ્વિકતા’ પુરવાર કરવા માટે ભાષાવિજ્ઞાનીઓ શું કહે છે? ભાષાના બંધારણના કયા સ્તર ઉપર આવી વૈશ્વિકતા હોય? શા માટે હજી સુધી કોઈ ભાષાવિજ્ઞાનીએ “દુનિયામાં આટલી બધી ભાષાઓ કેમ છે?” એવો પ્રશ્ન પૂછી એનો જવાબ શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી? જે બધી ભાષાઓમાં કશુંક ‘સમાન તત્ત્વ’ છે તો પછી આટલું બધું જુદાપણું ક્યાંથી? આવા અનેક પ્રશ્નો આખા પુસ્તક દરમિયાન સ્ટાયનરે પૂછ્યા છે. આવા પ્રશ્નોનો કોઈ દૂંકો જવાબ ન હોય. આપણે જોઈ શું કે વૈશ્વિકતાને બે રીતે જોવી પડશે :

૧. ભાષાના પ્રાપ્ત-મૂર્ત રૂપ (પરફોર્મન્સ) અને મનમાં સંગૃહીત અમૂર્તરૂપ (કોમ્પિટન્સ) વચ્ચેની કડીઓ બતાવવા વ્યાકરણના જુદા જુદા સ્તરો ચોમ્સ્કીના મોડેલે આપ્યા. પ્રાપ્ત રૂપ-સરફેસ સ્ટ્રક્ચર-અને અમૂર્તરૂપ ડીપરફેક્ચર-એમ બે છેડા એમણે સૂચવ્યા. આ ‘ડીપ સ્ટ્રક્ચર’ સાથે વૈશ્વિકતા જોડવા જતાં ચોમ્સ્કી ભૂલ્યા. એમની નિરૂપણપદ્ધતિની આ નિષ્ફળતા તો દેખીતી છે અને હકીકત બની ગઈ છે.

૨. પણ ચોમ્સ્કીને મનુષ્યભાષાની ‘જનરેટીવનેયસ’ને કારણે જે વૈશ્વિકતા વિવક્ષિત છે તે તો (હજી અભ્યાસનો વિષય હોવા છતાં) આપણે માન્ય રાખવા પ્રેરાઈએ. સામાજિક-ભાષાવિજ્ઞાનીઓ અને સ્ટાયનર આ બંને

આદિમ આવેગોમાં રાચતી આધુનિક ગૂંજરાતી કવિઓની કવિતાનો ' અનુદેષેષેન મારણમ્ ' દ્વારા સંહાર કરવો ! આ સ્વસ્થ અને સૌમ્ય વિવેચક પશ્ચિમમુખી સહૃદ્યોને ' મસરી અને દુર્વિદ્ય' ની ગાળ પણ દઈ શકે છે.

આ બંધાતું કારણ આધુનિક કળા સામેનો તેમનો ઉઘાડો તિરસ્કાર છે. અર્વાચીન કલાની દિશા તેમને બંધી લાગી છે. કવિએ સામાજિક, ધાર્મિક કે નૈતિક સહેતુકતાનું બંધન સ્વીકાર્યું નહીં એની સામે તેમને રોષ છે. પણ આપણા યુગસંદર્ભને તેમણે લક્ષમાં લીધો નથી. શા માટે કવિએ આવાં બંધન ક્ષગ્રાવી દીધાં તેની મીમાંસા કરવાનું તેમણે ટાળ્યું છે. સમૂહમાધ્યમો, રાજકારણ, ટેકનોલોજી-વિજ્ઞાને આપણા સ્વત્વને કેવી રીતે હણ્યું તેનો વિચાર કરવાનો તેમની પાસે સમય નથી. અને છતાં તેઓ ઉપદેશ તો આપે છે : ' કવિની પ્રણાલિકાપરાયણ કાવ્યપ્રવૃત્તિ અવલોકવી અવશ્ય, પણ અવલોકનની સમગ્રતા માટે જ નહિ, કવિ પ્રતિભાની સર્જકતા અને વિલક્ષણતાનો કયાસ કાઢવા માટે રુચિતંત્રને આઘાત આપતાં કાવ્યોનું સમતાથી પરિશીલન અપરિહાર્ય છે. ' (૨૨૬) મૂળ પ્રશ્ન તો એ છે કે એવાં કાવ્યોનું પરિશીલન તેમણે કેટલું કર્યું, તેઓ તો પોતાના ' હૃદયની ટેવોને જે કવિતા અનુકૂળ લાગે તે સારી ન લાગે તે નકારી ' * એમ માનીને જ આગળ ચાલે હોય. તેમની રુચિ પ્રશિષ્ટ કૃતિઓના વાચનથી ઘડાયેલી હશે પણ આધુનિક, નીવડેલી કૃતિઓને તેમણે આઘાત રાખી લાગે છે. દરેક નીવડેલી રચના ભૂતકાળની કૃતિઓનાં નવાં અર્થઘટન શક્ય બનાવતી હોય છે અને સાથે સાથે એ કૃતિઓની નવી વ્યવસ્થા ઉપજાવી આપતી હોય છે એવો એલિયટપુરસ્કૃત મત કદાચ તેમને માન્ય નથી. અહીં તેમની સમગ્ર વિવેચનાના અનુસંધાનમાં એક પ્રશ્ન નપૂછી શકાય. તેમણે પ્રશિષ્ટ ગ્રંથોના પરિશીલનનો આગ્રહ રાખ્યો; પણ વિવેચક તરીકે તેમણે કેટલી પ્રશિષ્ટ કૃતિઓનો આસ્વાદ કરાવ્યો, જો ન કરાવ્યો હોય તો કેમ ન કરાવ્યો ?

લિન્ન લિન્ન શૈલીઓ ધરાવતી સાહિત્યકૃતિઓના પરિશીલન વિના સાહિત્યનો સર્વાંગી અભ્યાસ શક્ય નથી. આધુનિક કવિતા વક્રોક્તિપ્રધાન છે, પ્રતીકપ્રધાન છે માટે એવી બધી વક્રોક્તિયુક્ત, પ્રતીકયુક્ત કવિતાને એક જ માપે વેતરી કાઢવાનું વલણ પણ ભયજનક છે. જે આધુનિક રચનાઓમાં કૃત્રિમતા છે તેમની સામેનો વાંધો તો સમજી શકાય પરંતુ જહોન ડન જેવા મેટાફિઝિકલ

* પ્રસ્તુત ગ્રંથમાં આ અવતરણમાં વ્યક્ત થયેલ માન્યતાને સાહિત્ય-વિમુખ માનવામાં આવી છે.

પોએટ્સમાં પણ તેમણે ‘લાવ કે. વિચારનો ચમત્કાર અમળાઈ અમળાઈને નિષ્પન્ન થાય’ એવી ખામી (૬૩) જોઈ. ગૂજરાતી આધુનિક કવિતાના અપ્રયોગોનાં મૂળમાં એલિયટની કવિતાને જવાબદાર લેખી હતી, એલિયટની કવિતાએ ડન, માર્વેલ જેવા ભૂતકાલીન કવિઓમાંથી પોષણ મેળવ્યું હતું માટે ડન જેવાની કવિતામાં જેવા મળતી દુર્બોધિતાની ખામી ઉશનસ જેવામાં પણ જુએ છે. ડનમાં જેવા મળતી દુર્બોધિતા ધ્વનિ, વ્યંજના સાર્થે સંકળાયેલી છે જ્યારે ઉશનસની કવિતાની દુર્બોધિતા દુરાકૃષ્ટ અન્વયને કારણે છે. ડનની ‘ધ કેનનાઇઝેશન’ની સમૃદ્ધ દુર્બોધિતાનું વિવરણ મરે કેયગરે ‘ન્યૂ એપોલોજીઝ ઓવ પોએટ્રી’માં અને કલીન્થ બ્રુકસે ‘વેલ રોટ ઍર્ન’માં કર્યું છે તે જિજ્ઞાસુઓએ જોઈ લેવું. બાકી આવી રીતે ડન અને ઉશનસને એક પંગતમાં ખેસાડી ડનનું અપમાન કરવાથી સાહિત્યની કંઈ સેવા થઈ?

‘સાહિત્યસંસ્પર્શ’માં સ્થાન પામેલી સમીક્ષાઓ તરફ એક દૃષ્ટિપાત કરો. આવા મેધાવી, પ્રશિષ્ટ કૃતિઓના સેવનનો આગ્રહ રાખનાર વિવેચક શા માટે નબળા કૃતિઓની પ્રદક્ષિણા કર્યા કરે છે. માત્ર એ કૃતિઓમાં પોચીપોચી, કૃત્રિમ ભાવનાઓ છે એટલા માટે? જો એવું હોય તો તો તેઓ કૃતિમાં આલેખાયેલા જગતને પણ બાબુએ મૂકીને માત્ર પોતાની જાતને વાંચતા હોવા જોઈએ. તેમણે પસંદ કરેલાં સર્જકો આ રહ્યા – જોષીપુરા, ચીમનલાલ વ્યાસ, દેવજી મોઢા, એટાર્ક, દેશજી પરમાર, નરસિંહભાઈ પટેલ, જયંત પાઠક, ગની દહીવાળા, ફકીરમહંમદ મનસૂરી, ગોવિંદભાઈ પટેલ, ભાનુશંકર વ્યાસ. આમાંથી જેએક અપવાદને બાદ કરતાં મોટા ભાગના કવિઓની પ્રતિભા સામાન્ય પ્રકારની છે. વિવેચનને હંફાવે તેવી કૃતિઓ તેમણે કદી પસંદ ન કરી, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ અને બ. ક. દા. ની કવિતાના અપવાદને બાદ કરતાં. તેમણે જે ધોરણને કેન્દ્રમાં રાખીને આ સર્જકોની કૃતિઓને તપાસી છે તે જોઈશું તો આપણને નિરાશ થશે. મોટે ભાગે તો આ અવલોકનો પુરોવચનો છે, અને મૂલ્યાંકન કરવાનો આશય તેમની પાછળ નથી. જે રચનાઓમાં સૌન્દર્ય પરત્વેની આસક્તિ હોય, ચિંતન કે પ્રેરક ભાવનાઓ હોય, પરમ તત્ત્વ પ્રત્યેની અભિમુખતા હોય તેવી કૃતિઓને તેમણે વધુ બિરદાવી છે. સર્જકની અનુભૂતિને મહત્ત્વ આપેલ હોવા છતાં, પ્રસંગોપાત્ત રૂપરચનાનું ગૌરવ કરેલ હોવા છતાં એ ધોરણો અનુસાર કૃતિઓની ચર્ચાવિચારણા તેમણે કરી નથી. માત્ર જયંત પાઠકના ‘અંતરીક્ષ’ની ચર્ચા જ વ્યવસ્થિત રીતે કરી સકયા છે. આટલું જોઈ હોય તેમ આ ગ્રંથમાં દસ – બાર પંક્તિનાં અવલોકનો પણ સમાવ્યાં છે. પોતાનાં લખાણો પ્રત્યેના આવા મંમત્વે ઘણા ગૂજરાતી વિવેચનગ્રંથોને

જાડા, મેદવાળા બનાવી આપ્યા છે. ઉમાશંકર જોષીએ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી માટે લખ્યું હતું : ‘નગદ વસ્તુ સિવાયનામાં એ હાથ નાખે તો તે કદાપિ સમજી ન શકાય.’ (ક. સા. ૧૨૬) પણ અહીં નગદ સિવાયમાં જ મોટે ભાગે હાથ નખાયેલો લાગે છે.

આધુનિક સાહિત્યને માણવા માટે શું કરવું જોઈએ તેનો વ્યંગાત્મક ઉત્તર આપણને આપવામાં આવ્યો છે—‘સમગ્ર રીતે જોતાં આનો અર્થ એ થયો કે નવી કવિતાના બધા ચિત્રવિચિત્ર પ્રવાહોને પ્રયત્નપૂર્વક અભિમુખ થવું અને તેમ કરવામાં આપણા કળા કે જીવનવિષયક સંસ્કૃત સંસ્કારોનો તાત્કાલિક નિરોધ કરવો પડે તો કરવો.’ (૭૦)

વિવેચનાને માનવતાવાદી અભિગમ અર્પવામાં સર્જકની અનુભૂતિ ઉપર ભાર મૂકવામાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનો ફાળો મહત્ત્વનો છે એની ના નહીં. સંગ્રહના ઉત્તમ લેખો ‘પ્રશિષ્ટ ગ્રંથો’, ‘ભારતીય સંસ્કૃતિનું ભાતીગળ તોરણ’, ‘અરૂઢ લયની કવિતા કલા’ છે. સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિને લગતા લેખો તેમની કલમે ઉત્તમ નીવડી શકે છે તેની આપણને પ્રતીતિ થાય છે. એ દિશામાં વધુ કામ કરવામાં આવ્યું હોત તો નિઃશંક ગૂજરાતી સાહિત્યને વિશેષ લાભ થાત. પણ વિવેચકની મોટા ભાગની શક્તિઓ પૂર્વગ્રહયુક્ત દૃષ્ટિથી આધુનિક કળાનો વિરોધ કરવામાં ખરચાઈ ગઈ છે.

ગ્રંથના છેલ્લા ભાગમાં કેટલાક સાહિત્યકારોનાં રેખાચિત્રો રસજળી કલમે આલેખાયાં છે. આમ છતાં આવાં રેખાચિત્રો વિગતે આલોચનાત્મક દૃષ્ટિએ લખાયાં હોત તો સારું થાત. આપણા વિવેચનની એક કુટેવ પણ અહીં નોંધવી જોઈએ. જે બીજા કોઈ વિવેચકે આવા સામાન્ય કક્ષાના લેખો લખ્યા હોત, ટચૂકડા પત્રો છપાવ્યા હોત તો એ તરફ ધ્યાન પણ આપ્યું ન હોત, પણ આ તો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની પ્રસાદી એમ માની મનાવીને હમેશાં તેનું ગૌરવ કરવામાં આવ્યું. જીવનના અન્ય વ્યવહારોમાં જેવી રીતે ખોટાં મૂલ્યો સામે આપણે બ્રુક્ટિલંગ કરીએ છીએ તેવી રીતે સાહિત્ય જગતમાં પણ ખોટાં, બ્રામક મૂલ્યો—પછી તે ગમે તેવા ઁઝ પાસેથી આવતાં હોય—નો વિરોધ પ્રામાણિક બનીને કરવો જ જોઈએ.

ગ્રંથમાં કાપકૂપ કરવાની અનિવાર્યતા હતી. સંદેશાઓ પત્રો, ટાંચણોનો સમાવેશ કરવાથી કોઈ ખાસ પ્રયોજન સર્ચું નથી. જે બે અક્ષર પાડ્યા તેને પણ બે પૂંઠાની વચ્ચે મૂકવાનો અધિકાર પ્રથમ પંક્તિના વિવેચકને પ્રાપ્ત થઈ જતો નથી. અન્તે માત્ર એટલું જ નોંધીએ કે સાહિત્યની સાધનામાં પક્ષિલ માનસ ક્યારેય ઉપયોગી નીવડી નહિ શકે. ઉદાર રુચિ જ સાહિત્યતત્ત્વની સમજને ખિલવી શકે.

સ્ટાયનર, ભાષાવિજ્ઞાન અને ભાષાંતર / ભારતી મોદી

ભાષા અને અનુવાદના ઘણાં પાસાંઓ ચર્ચા અનુવાદને લગતી વિશદ વિચારણા રજૂ કરતું સ્ટાયનરનું પ્રસિદ્ધ પુસ્તક ‘આફ્ટર એબલ’ ૧૯૭૫ માં બહાર પડ્યું. સ્ટાયનર એક ફિલસૂફ-વિચારક હોવા ઉપરાંત સાહિત્ય, ઇતિહાસ તર્કશાસ્ત્ર, ભાષાવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, રાજનીતિશાસ્ત્ર-આ વિષયોના પણ પૂરતા તજજ્ઞ છે. ભાષા-અનુવાદના પ્રશ્નોને એને માટે અનિવાર્ય એવા વિસ્તૃત ફલક પર મૂકી એમણે અનુવાદને જોવાસમજવાની એક નવી દૃષ્ટિ આપી છે. ‘અનુવાદ’ એ કેટલી સંકુલ, કેટલી ગૂઢ, કેટલી ગહન, કેટલી મુશ્કેલ પ્રક્રિયા છે એનો ખ્યાલ આટલી સારી રીતે કોઈ પુસ્તકે આપ્યો નથી. આખા ૫ પુસ્તકના વાચન દરમિયાન દેખાતા સૂક્ષ્મ સૂઝવાળા વિચારો એમના પુસ્તકને એક આગવું સ્થાન આપે છે. પરંતુ અહીં એમના અનુવાદ ઉપરના વિચારો અને સિદ્ધાંતોની ચર્ચા કરવાનો હેતુ નથી. અહીં તો ‘અનુવાદ શું છે ?’ એ સમજાવવાની પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનના કેટલાક મનોને કેવી રીતે મૂલવ્યા છે તે તપાસવાનો હેતુ છે.

કમનસીબે સ્ટાયનર ભાષાવિજ્ઞાનને એમના વિષયોના સંદર્ભમાં જ મૂલવના હોય છે : કાં તો સર્જનાત્મક સાહિત્યની સર્જનપ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં અને કાં તો અનુવાદ જેવી જટિલ પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં, અને તેથી તેઓ ભાષાવિજ્ઞાનની સિદ્ધિઓને સરખી રીતે મૂલવી શકતા નથી, એને કેવો અન્યાય કરી બેસે છે તેની ચર્ચા કરીશું. ભાષાની શક્તિની પ્રશંસા કરતાં એ કહે છે કે ભાષામાં એટલી બધી અપ્રકટ શક્યતાઓ રહેલી છે કે વર્ષોથી એને મનુષ્ય વાપરતો આવ્યો હોવા છતાં આ શક્યતાઓ વધતી જ રહે છે. ભાષાનું દરેક પ્રક્ટીકરણ મનુષ્ય માટે નવું જગત નિર્માણ કરે છે. મનુષ્યે ભાષાની સર્જન-ક્ષમતા સાથે પોતાની વૈયક્તિક સર્જનશક્તિ ભેગી કરી જે સાહિત્ય જન્માવ્યું

જાતની વૈશ્વિકતા જુદી તારવી શક્યા નથી, અને ભાષાઓના વૈવિધ્ય તથા અનેકત્વને વૈશ્વિકતાની સામે રજૂ કરે છે. મનુષ્યભાષાઓને જોડેલા ઇતિહાસ આપણી પાસે મોજુદ છે તેના ઉપરથી એટલું તો કહેવાય કે ભાષાઓ કોઈ અગાઉથી નિશ્ચિત કરેલા સ્વરૂપે જન્મતી, વિકસતી કે મરતી હોતી નથી. જોડેલી અનિશ્ચિતતા મનુષ્યજીવનમાં છે તેટલી જ અનિશ્ચિતતા ભાષાઓના જીવનમાં છે. આકે મોતોએ પોતાના પુસ્તક ‘ચાન્સ એન્ડ નેસેસિટી’માં ટાંકેલું ‘ડેમોક્રિટસનું’ વાક્ય અહીં ટાંકવાનું મન થાય છે કે ‘આ પૃથ્વી ઉપર જેનું જેનું અસ્તિત્વ છે તે બધું જ કોઈ પ્રકારની જરૂરિયાત અને યોગાનુયોગને કારણે જન્મ્યું છે.’ સ્ટાયનરના પ્રશ્નોના જવાબમાં મનુષ્યભાષાના ઉદ્ભવથી શરૂ કરીએ તો એવું માનવું પડે એમ છે કે પ્રાચીનકાળમાં પણ પ્રાણીજીવો પાસે એકબીજા સાથેના વ્યવહાર માટે કોઈ ચિહ્નવ્યવસ્થા જેવું હતું. સંભવ છે કે આ ચિહ્નવ્યવસ્થા-‘સિમ્બોલિક સિસ્ટમ’-મનુષ્યજાતિના ઉદ્ભવકાળ સુધી વધારે સંકુલ અને સમૃદ્ધ બની. મનુષ્ય-મગજના વિશિષ્ટ અને વિશેષ વિકાસવાળા જ્ઞાનતંતુઓ એના અદ્વિતીય વ્યવહારવર્તન સાથે ધનિષ્ઠ રીતે સમાંતર રહે છે. અનેક નવી અપ્રકટ શક્યતાઓવાળું આ વ્યવહારતંત્ર મનુષ્યજાતિને મળેલું વરદાન છે, અને જીવવિજ્ઞાનીઓની ભાષામાં કહીએ તો, આ શક્તિને કારણે મનુષ્ય જાતિનું ભવિષ્ય એક આકાર લે એવું બન્યું. કારણ આ શક્તિ જ એક પ્રકારના ‘સિલેક્ટીવ-પ્રેશર’ને કારણે જન્મી અને આવા જીવવૈજ્ઞાનિક ‘સિલેક્ટીવ પ્રેશર’ને કારણે મનુષ્યજાતિના વિકાસમાં નોંધપાત્ર પ્રગતિ ચાલુ રહી. આજનો મનુષ્ય એ વિકાસ કરતું ‘સિમ્બાયોસિસ’ (Symbiosis) છે. મનુષ્યનો એવડો વિકાસ થયો : શારીરિક અને અવધારણાત્મક (Physical and ideational) એની આ વિચારાત્મક શક્તિને કારણે એ બળવાન બન્યો. એની આસપાસની સૃષ્ટિ ઉપર અને બીજાં પ્રાણીજીવો ઉપર એ કાબૂ મેળવવા લાગ્યો. એનો મોટો દુશ્મન હવે મનુષ્ય જ રહ્યો. અને તેવી સ્થિતિની સાથે વર્ગો, ટોળાઓ, જેવા વિભાજન અને સ્વપણા-જુદાપણાનું ભાન શરૂ થયું હોય, જીવવૈજ્ઞાનિક ‘સિલેક્શનલ પ્રેશર’ને કારણે વિકસેલી શુદ્ધિ, કલ્પનાશક્તિ, ઇચ્છા, આકાંક્ષા વ.ની સાથે આક્રમકતા પ્રવેશી હોય, જીવવિજ્ઞાનીઓ માટે તો મનુષ્યની

કલ્પનાનો વિકાસ એ અતિશય રસનો વિષય છે. આ કલ્પનાશક્તિનો વિકાસ-
 ધિવૌલ્યુશન-થાય અને એમાં પણ 'સિલેક્શનલ પ્રેશર' ભાગ લેજે. આવા
 દબાણનો એ સ્તર ઉપર વ્યવહાર થાય. એક તો મનુષ્ય-મનમાં અમૂર્ત રૂપે અને
 અને બીજો મૂર્ત રૂપે. પ્રત્યક્ષીકરણના સ્તર ઉપર મનુષ્યવર્તનમાં થતા ફેરફાર
 ઉપર એનાં કલ્પનોની કિંમતનો આધાર રહે. અમુક પ્રકારનું વર્તન અમુક
 સમૂહ કે ટોળીનું લક્ષણ બને. જ્યારે આવા સમૂહો અમુક કલ્પના, જ્ઞાનાત્મક
 ગુણાત્મક શક્તિ શું છે તે શોધવા જતાં સ્વીકારેલી વૈશ્વિકતા ચકાસવી તે
 સહેલી વાત નથી. 'Global Rules' અને 'Language Universals'
 જેવી કેટલીક સંજ્ઞાઓની નિષ્ફળતા તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરવો સહેલો છે.
 એટલેથી જ પાછા ફરી વૈશ્વિકતાનો અસ્વીકાર કરવો એ એનાથીય સહેલું છે.
 પરંતુ એક એપિસ્ટેમોલોજિકલ પ્રશ્નના અમૂર્ત પાસાની ઝોજ અધરી વસ્તુ
 છે. ચોમ્સ્કીને વૈશ્વિકતા વિવક્ષિત છે તે એમ સહેલાઈથી અમાન્ય ઠરાવાય નહિ.

એક બીજો ખૂંચે એવો મુદ્દો સ્ટાયનરે મૂક્યો છે : 'ભાષાનું વિજ્ઞાન
 હોઈ શકે ખરું ?' એમનું કહેવું છે કે "વિજ્ઞાનની વિભાવના અતિશય
 ચોક્કસાઈ ઉપર મંડાએલી હોય. ભાષા જેવી ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય જ્ઞાનની સામગ્રી હોય
 ત્યાં વૈજ્ઞાનિકતાનું નિર્ણાયક લક્ષણ કયું ગણવું ? ભાષાની વાત કરવા બીજી
 ભાષા બોલી કરવી એટલે પોતાની ચેતનાની બહાર જઈને બોલવા જેવી વાત
 થઈ.' સ્ટાયનરની આ ટીકા નાનીસૂની ચર્ચાનો વિષય નથી. એક રીતે
 જોતાં સ્ટાયનરને સાચા કહેવા પડે (એમણે એમનો આ મત એમના પુસ્તક
 'એક્સ્ટ્રાટ્રેટોરિયલ' માં પણ રજૂ કર્યો છે) પરંતુ બીજી રીતે વિચારતાં
 એપિસ્ટેમોલોજીના સંદર્ભમાં એક વિરોધાભાસ એમણે બોલો કર્યો છે. કોઈ પણ
 વિષયનું ચોક્કસ જ્ઞાન અસંદિગ્ધતાની અપેક્ષા રાખે. આવા પ્રયત્નને ગંભીર
 અભ્યાસનું રૂપ મળે માટે કેટલીક વિજ્ઞાનની અપેક્ષાઓ સંતોષવી પડે. આથી
 ભાષાના અભ્યાસના એવા પ્રયત્નને વિજ્ઞાન કહીએ તો ખોટું નથી જ. ભાષાના
 વ્યવસ્થિત અભ્યાસને વિજ્ઞાનની ચોક્કસાઈ જ પરવડે, કલાનું આત્મલક્ષીપણું
 નહિ. નવાઈની વાત તો એ છે કે ભાષાવિજ્ઞાનની વૈજ્ઞાનિકતાથી હલચાઈ ને જ

૨ 'સિલેક્શનલ પ્રેશર' એટલે જીવવૈજ્ઞાનિક રીતે અમુક જ જૈવિક
 લાક્ષણિકતાઓનું જોડાણ થઈ દરેક પ્રાણીજાતિઓનું નિર્માણ થવું અને
 તેવી રીતે 'સિલેક્ટ' થઈ જોડાયેલી લાક્ષણિકતાઓને કારણે દરેક પ્રાણી-
 જાતિના વ્યવહાર-વર્તન ઉપર વિશિષ્ટ જાતના દબાણનું નિર્માણ થવું.

એમના જેવાઓ સાહિત્યવિવેચનને ભાષાવિજ્ઞાનની મદદ લેવા કહે છે ! અને છતાં ભાષાનું વિજ્ઞાન હોય નહિ એમ માનવાનું !

હવે એમનો ભાષાવિજ્ઞાન સામેનો એક વધારે વાંધો જોઈએ. એમનું કહેવું છે કે

(૧) ટ્રાન્સફોર્મેશન-જનરેટીવ વ્યાકરણ જે આંતરમુઝ અને ખોલાયેલી ભાષા વચ્ચે જુદા જુદા સ્તરો રજૂ કર્યા છે તે અનેકભાષી ભાષકના ભાષા-વ્યવહારની સમજણ આપતા નથી.

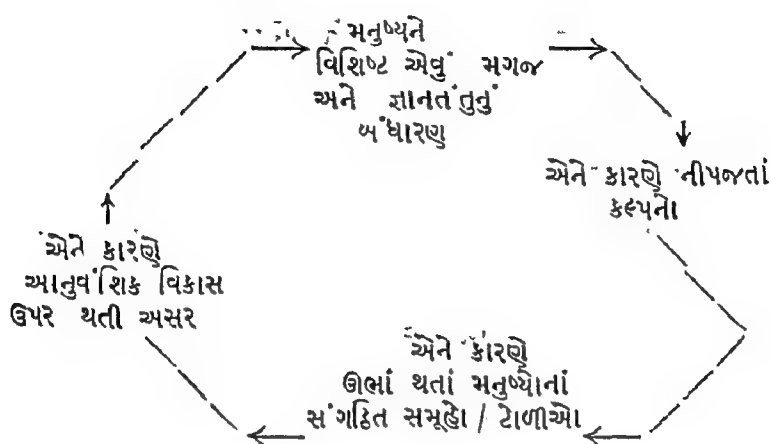
(૨) બ્લૂમફીલ્ડ-હેરિસથી ચાલી આવેલું ભાષાવિજ્ઞાન માને છે કે ભાષાના સાદાં વાક્યોનું રૂપગત પૃથકકરણ ભાષાના સંકુલ બંધારણ ઉપર પ્રકાશ નાંખશે અને સ્ટાયનર કહે છે કે આ એક જાતનું ન્યૂનીકરણ (રીડક્શનનીઝમ) છે.

આ બંને ફરિયાદો અને આગળ ચર્ચેલી ફરિયાદો, ખાસ તો ટ્રાન્સલેશનના સિદ્ધાંતના સંદર્ભમાં, કરાર્થ છે.

અહીં સ્ટાયનરને યાદ દેવડાવવું પડે કે ‘ સાયકોલિંગ્વિસ્ટીક્સ ’ હજી વિકસનું ક્ષેત્ર છે. અનેકભાષી ભાષકને ‘ કોમ્પિટન્સ ’ થી ‘ પર્ફોર્મન્સ ’ સુધી પહોંચાડતાં એ કેવી માનસિક પ્રક્રિયાઓમાંથી પસાર થતો હશે તે જોનો અભ્યાસ એ ભાષાવિજ્ઞાન સામે જ જબરદસ્ત પડકાર જેવો છે. એમનો ‘ રીડક્શનનીઝમ ’ તો આક્ષેપ તો માન્ય કરાય જ નહિ. ‘ એમ્પિરિકલ ’ અભ્યાસથી શરૂ કરી કોઈ બંધારણ અંગેની અટકળ બાંધી અભ્યાસ આગળ વધારવો એમાં કશી નાનમ નથી. એ તો વિકસતા ક્રમમાં એક પગથિયું છે. એને ન્યૂનીકરણ કહેવું તે એવી ગતિનું અપમાન થાય છે.

સ્ટાયનરની આ બધી ફરિયાદોનું મૂળ એમના ટ્રાન્સલેશન એ કેવા પ્રકારની માનસિક પ્રક્રિયા છે તે શોધવાના અજંખામાં રહેલું છે. ટ્રાન્સલેશન એ ‘ એપ્લાયડ ભાષાવિજ્ઞાન ’ નથી એ ખરું પણ સ્વીકાર્યાંતે કારણે સંગઠિત બને ત્યારે એ કલ્પન વધુ મજબૂત બને અને તેનું પ્રસારણ થાય, વધુ મનુષ્યો એ ટોળામાં દાખલ થાય. આવા પ્રસારણના બળનું પૃથકકરણ કરી શકાય નહિ પરંતુ જે કલ્પનો સૌથી વધારે પ્રસાર્યાં હોય તે ‘ મનુષ્ય શું ’ ? એવા પ્રશ્નને સમજાવવામાં મદદરૂપ થઈ શકે. ઘણાં વર્ષો સુધી મનુષ્યનું ભવિષ્ય એ જે

સમૂહ કે ટોળાનો હોય તેની સાથે જોડાયેલું રહ્યું. પછી આવા સામાજિક બંધારણને લાંબા કાળ સુધી સંગઠિત કરી શકાય એવા કાયદાઓ દરેક સમૂહે બનાવ્યા. આવા સમૂહોનું મનુષ્ય ઉપર એટલું તો વર્ચસ્વ રહ્યું કે એના ('બેનેટિક ઈવોલ્યુશન') આનુવંશિક વિકાસ ઉપર પણ એની અસર પડી હોય એમ જીવવિજ્ઞાનીઓ માનવા પ્રેરાય છે આમ અહીં એક વર્તુલ બિલુ થાય છે.



મનુષ્યનાં આવા વિકાસને કારણે-એના મગજના ઈવોલ્યુશનને કારણે-એનામાં એક પ્રકારની ખોજ માટેનો અર્જ જન્મ્યો (Need and urge for explanation) મનુષ્ય-અસ્તિત્વ શું છે તે સમજાવવાની જરૂરી ઇચ્છા જાગી અને આટલા બધાં મીથ, ધર્મો, ફિલસૂફી જન્મ્યાં. આટલાં વૈવિધ્યવાળાં સામાજિક જૂથો ખોળાં કોઈ પ્રાણીજૂથોમાં નથી. કોડી, મધમાખી જેવા જીવોમાં જે સામાજિક જૂથો છે તે બધાં માત્ર આનુવંશિક કારણને લીધે છે. એમનું સામાજિક વર્તન સંપૂર્ણ તથા પૂર્વનિર્ણીત છે. જ્યારે મનુષ્યનું સામાજિક જૂથ એનાં કલ્પનોને કારણે નીપજતું હોવા છતાં એના કલ્પનોના સર્જકત્વને લીધે સમાજે સમાજે જુદું છે. કોઈ પ્રકારની સ્વાયત્તતાના ભોગ ન બનવું પડે માટે મનુષ્યએ એકત્વના ભોગે પણ આવું જુદા-પણું પાલવ્યું. આ જુદાપણાને સાચવવા એના (ideation 'આયડીએશન') કલ્પનોને સમાંતર રહેલો એનો ચિહ્નચવહાર (ભાષા) મુખ્ય ભાગ લેજવે છે. કલ્પનોને ભાષા દ્વારા મૂર્ત કરતો મનુષ્ય સમાજે સમાજે જુદી ભાષા બોલે જ ! સ્થાયનરના મુખ્ય પ્રશ્નનો અ.માં જવાબ આપી જ નાય છે. ઝાક મોનોએ કહ્યું

કે “ અગણિત વૈવિધ્યવાળી અનેક મનુષ્ય ભાષાઓના મૂળમાં એક સામાન્યરૂપ તત્ત્વ રહેલું છે જે જન્મજાત છે. કેટલાક ફિલસૂફો અને એન્થ્રોપો-લોજિસ્ટોને ” (હું અહીં આજનો સામાજિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓનો વર્ગ પણ ઉમેરીશ) “ યોમ્સ્કીના આવા મતથી આંચકો લાગે છે. એમને એ કાર્ટેઝીઅન તત્ત્વવિચારોનું પુનરાવર્તન લાગે છે. પરંતુ યોમ્સ્કીના કહેવા પાછળના જીવ-વૈજ્ઞાનિક હેતુને લક્ષમાં લઈએ તો એ સૌથી સ્વાભાવિક નિર્ણય લાગે. એકવાર મનુષ્યના બાહ્ય ‘કાર્ટિકલ’ બંધારણના વિકાસ ઉપર એની ભાષાની અસર પહોંચે એટલું સ્વીકારીએ તો ઘણું ન સમજાયલું ઊકલી જાય.”^૩ આમ સ્ટાયનરના વૈશ્વિકતાના વિરોધનો પણ અહીં જવાબ મળે.

આપણી આજની દુનિયામાં કેટલીક રાજનૈતિક દમનશાહીને કારણે ભાષાઓનું અ-કુદરતી મોત પણ નીપજી શકે છે-એ આજના મનુષ્યની કરુણ સ્થિતિ છે. એનો સમાજ રાજકારણનું ‘પ્યાદું’ બને છે. એની ભાષાનું ખૂન થાય છે. (આપણે ત્યાં કોંકણી, મૈથિલી કચ્છી જેવી ભાષાઓને એવી જ રીતે કચડવાના પ્રયત્નો થઈ રહ્યા છે). યોમ્સ્કીએ સાચું જ કહ્યું છે કે “આજના રાજનૈતિક દમનને લીધે ‘ભાષા’ એટલે વાણીની એક એવી સ્થિતિ કે જેમાં ભાષાને પોતાનાં નૌકાદળ, હવાઈ દળ વગેરે હોય !” (અર્થાત્ રાજકારણે નક્કી કરેલી ભાષા જ જીવે!) બાકી તો મનુષ્યની સ્વાભાવિક સ્થિતિમાં મનુષ્યના ભાષાકીય વિકાસની સાથે જ જુદા જુદા સમાજો અને ભાષાઓ અસ્તિત્વમાં આવ્યા કરે. પણ આજની રાજનૈતિક બળજબરીઓ ચાલુ રહે તો સેંકડો વર્ષો પછી કેટલી ભાષાઓ બાકી રહેશે અને કેટલી મૃત્યુ પામશે તે કહી શકાય નહિ. સ્ટાયનર જેવા જે તે કાળમાં હોય તો એમની રીત પ્રમાણે એમ પૂછશે કે “એક જ પ્રકારના ક્રામ્યુનિઝમમાં માનનારા દેશો એક જ ભાષા કેમ બોલે છે?” અને સ્ટાયનરની અપેક્ષા પ્રમાણે એવા પ્રશ્નનો જવાબ આપવા પણ ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ તૈયાર રહેવું !

સ્ટાયનર સાપીર-વોર્હોફના વિચારો ઉપર ભાર મૂકી વૈશ્વિકતાનો વિરોધ કરવામાં આજના સામાજિક-ભાષાવિજ્ઞાનીઓની સાથે રહે છે. મેં આગળ કહ્યું તેમ આ બંને અભિગમો-યોમ્સ્કીનો અને સામાજિક-ભાષાવિજ્ઞાનીઓનો-એક બીજાના પૂરક છે. બંનેને એક બીજાની સામે મૂકવાથી આપણે સમગ્રપણે કશું જોઈ શકીએ નહિ અને આપણી દૃષ્ટિ મર્યાદિત બની જાય. સાપીર-વોર્હોફ

માને છે કે “કોઈ પણ બે ભાષાઓ ક્યારેય એટલા પ્રમાણમાં સરખી ન હોઈ શકે કે જેથી બે સમાજમાં રજૂ થતી વાસ્તવિકતાઓ સરખી બની જાય”. તો આની સાથે આપણે એટલી જ મહત્વતાથી કહીએ કે “કોઈ પણ બે ભાષાઓ ક્યારેય એટલા પ્રમાણમાં જુદી નથી હોતી કે એક ભાષાસમાજનો ભષક બીજા ભાષાસમાજનો ભાષક ન બની શકે.” આપણે સાથે એમ પણ ઉમેરીએ કે ભાષા અને એનો સમાજ આંતરિક રીતે જોડાયેલા હોવાથી બે છૂટા ન જ પડે અને છતાં મનુષ્યની ભાષાગ્રહણ-શક્તિ (જે બધાં મનુષ્યોમાં સરખી છે) એવી છે કે એક ભાષક બીજા ભાષાસમાજની ભાષા આત્મસાત્ કરવા સમર્થ બની શકે છે. માનું છું કે આ રીતે વિચારતા સ્ટાયનરના વિચારો એક તરફ જ લાગે. ભાષા-સમાજના વૈવિધ્યને કારણે વૈશ્વિકતાનો છેદ ઉઠાવનારાઓમાંના સ્ટાયનર એક બને તે યોગ્ય નથી લાગતું.

દરેક ભાષકના વિચારજગતને એની ભાષા આકાર આપતી હોવાથી ભાષાનું આગવપણું ભાષકના મનમાં જિંદે સુધી જિતરી ગયું હોય છે. સાથે જ મનુષ્ય મનુષ્ય છે માટે એનામાં સમય-સ્થળ પાર કરીને ભાષાનો અર્થબોધ કરી લેવાની શક્તિ છે. આ શક્તિને કોઈ પ્રકારની વૈશ્વિકતાનો લાગ ગણવે પડે. આ વૈશ્વિકતા અંગેની કોઈ ચોક્કસ વ્યાખ્યા આપવા જેવી સ્થિતિ જીવવિજ્ઞાનમાં કે ભાષાવિજ્ઞાનમાં હજી સર્જાઈ નથી એ ચોક્કસ પણ એની શક્યતા નકારવાથી અનુવાદ અંગેના સિદ્ધાંતની રજૂઆત સરળ બનતી નથી. ‘વૈશ્વિકતા’ની શક્યતાને સર્વથા હસી કાઢવાનું સ્ટાયનરનું વલણ એની તીવ્રતાને કારણે ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીને સચેત કરે છે અને જવાબ આપવા પ્રેરે છે. યાકો-બસનનાં ધ્વનિ વૈજ્ઞાનિક વૈશ્વિક લક્ષણોને એટલી હદે એમણે હસી કાઢ્યાં છે કે એની સરખામણી એમણે ‘સર્વ મનુષ્યોને જીવવા માટે ઓકિસજનની જરૂર છે’ જેવી તદ્દન નગણ્ય અને સામાન્ય વૈશ્વિકતા સાથે કરી છે! આજના જનરેટીવ ધ્વનિવિજ્ઞાનીઓનો પ્રયત્ન ‘નેચરલ ધ્વનિવિજ્ઞાન’ આપવા તરફ રહ્યો છે. વૈશ્વિકતાના સ્વીકાર સાથે ભાષાઓના ધ્વનિઓની સંકુલતા સમજાવવામાં એ લોકો થોડે અંશે સફળ થયા છે એમ માનવા માટે ઘણા પુરાવાઓ છે. ઉપરાંત ચોમ્સ્કીના વૈશ્વિકતાના સ્વીકારને એપિસ્ટેમોલોજિકલ પાયો છે. મનુષ્યના ટ્રાન્સલેશનના અભ્યાસને ભાષાવિજ્ઞાન જરૂર મદદ કરે એમ તો કહેવું પડે એટલું જ નહિ પણ ભાષાવિજ્ઞાન સિવાય એ અભ્યાસ થાય નહિ એ ચોક્કસ. કારણ ટ્રાન્સલેશન એ એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં જતી માનસિક પ્રક્રિયા છે અને એ પ્રક્રિયાને મનુષ્યની જ્ઞાનગ્રહણાત્મક શક્તિ - ‘કોગનિશન’ - સાથે

સંબંધ હોય જ. આજનું ભાષાવિજ્ઞાન આ શક્તિને સમજાવવાના અનેક પ્રયત્નો કરી રહ્યું છે.

સ્ટાયનરના ભાષાવિજ્ઞાનના સંદર્ભ સિવાયના બીજા ટ્રાન્સલેશન ઉપરના વિચારો સાથે સંમત થવું પડે. એમણે ટ્રાન્સલેશનના દરેક પાસાંની ગહનતા બહાર આણી છે.^૪

૪ ‘અનુવાદ’ ના ગુણગાન કરતું ૧૬૦૩ માં લખાયેલું એક કાવ્ય સ્ટાયનરે ટાંક્યું છે. તેનો ગુજરાતી અનુવાદ અહીં એટલા માટે આપું છું કે સ્ટાયનર પણ કવિની સાથે જ વૈશ્વિકતનો જ આડકતરી રીતે અનુરોધ/સમર્થન કરતાં હોય એવું લાગે !

કલમ સુખી અને નસીબદાર છે,

એ ક્ષાધ એક જ રાજના ખંડિયા તરીકે રહેતી નથી. પરંતુ જેમનો સમાજ અને આત્મા એક છે એવા માણસોની બનેલી વધુ સારી દુનિયામાં એ રહે છે.

આ સમાજના મનુષ્યોના મનના આંતર વ્યવહારને નથી મોટા મહાસાગરો કે રણો રોકી શકતાં, કે નથી ખડકો કે રેતી અટકાવી શકતાં.

અને કલમ એનો ખજાનો દેશે દેશે રોકે છે.....

અને સૌથી વધુ નફો મેળવે છે.....

‘હાયરોગ્લીફી’, ‘સાયફર’, ‘ક્રેકટર’ વગેરેમાં એ વીંટળાય છે.

ગમે તે ભાષા ગમે તેટલી અપરિચિત હોય.

કલમની પ્રતિભા એને જરૂર પારખે છે.

—સેમ્યુઅલ ડેનિયલ.

આ કાવ્યનું શીર્ષક ‘Inter-traffic of minds’ આપીએ ?



હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા:

પૉલિગ્રોલેફિન્સ

ઇન્ડસ્ટ્રીયલ લિમિટેડ

નવીમન પોર્ટ-૮, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧

● જાણવા અંગ્રેજીની હેલ્પ લે. એ હસ્તિ પાઈપ

CHATRA-PIL-HIS GI



The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlingas of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

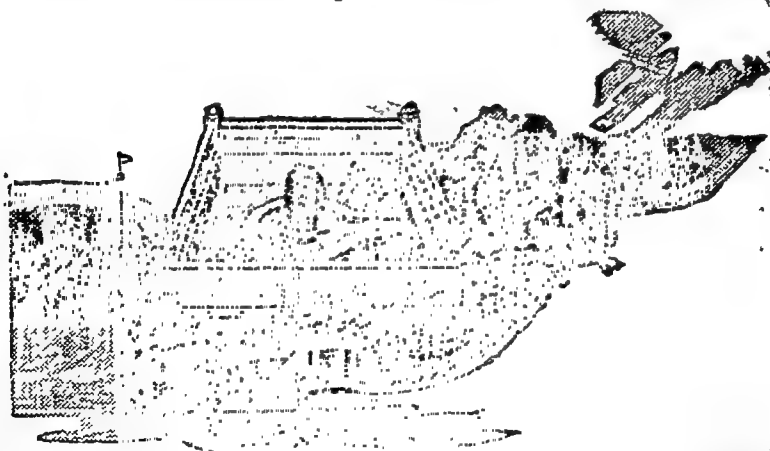
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रकृतित्वेन विश्वनाथेन संकरः
लोचनानुपकारार्थं तस्यो तत्रापि स्थापितः

The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers.



MAFATAL GROUP



Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ② ACETIC ACID
- ② MONOCHLORO ACETIC ACID
- ② SOLVENTS
- ② PLASTICIZERS
- ② BENZYL PRODUCTS
- ② POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICALS LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.

Alembic Glass Industries Ltd.,
Baroda and Bangalore.

Manufacturers of Glass Containers
and Yerawares For Modern Living

માસિક-સુદ્ર-પ્રકાશક : ઉપા જોષી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક-કુટીર, પ્રેતાપગંજ, વડોદરા-૨
 સુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા-૨

ઓતદ્ - ૩૩

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો.

(ચેક થા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ.)

એતદ

જુલાઈ ૧૯૮૦ ના વર્ષ ૩ ચેક ૩૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉપા જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, દંડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ ગો/૨૦, અગ્નિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપુર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. સુકુંદ દવે 'વસંત', મેનુગંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, ગજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભાંડાર, રિચર્ક રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અ લોકનાનાં પુસ્તકો તથા નિનિમિષાર્થે સામયિકો સૌ. ઉપા જોષીનાં સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : રેમા પ્રિન્ટરી, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

વ્યવસ્થા અંગેની સહાયો. પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ કિશોરી દીક્ષિત ૭, અમરવિહાર, ચાંદ્રોદય પાસે,

આજવાં રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

મંગળવારની બપોરે

ગાર્સિયા માકવેઝ

અનુ. નિયતિ દેરાસરી

રેતાળ ખડકોના યોગદાને ધ્રુવવતી ગાડી બહાર નીકળી, અને કેળાંનાં એકસરખાં, ખૂટે જ નહિ, તેવાં ખેતરો વચ્ચેથી પસાર થવા લાગી. હવે એમને સમુદ્રની લહેરોનો સહેજ પણ અનુભવ થતો નહોતો. એને બદલે હવામાં ભેજ વર્તાતો હતો. એક મોટા સૂસવાટા સાથે ગૂંગળાવી નાખે એવો ધૂમાડો ડગ્ગ્યાની ખારી વાટે અંદર આવ્યો. ગાડીના પાટાને સમાંતર ઘરેડ ઉપર થઈને કેળાંની લૂમો લાદેલાં બળદગાડાં જઈ રહ્યાં હતાં.

રસ્તાની બીજી બાજુએ ખેડયા વગરની જગ્યા ઉપર થોડે થોડે અંતરે વીજળીના પંખાઓવાળી અને રાત્રી ઈંટોથી બાંધેલાં મકાનોવાળી ઓફિસો દેખાતી હતી. તાડનાં ધૂળિયા ટ્રક્સો અને ગુલાબની ઝાડીઓ વચ્ચેથી અગાશીઓ ઉપર ખુરશીઓ અને નાનાં ઘોળાં ટેબલવાળાં મકાનો દેખાતાં હતાં. સવારના અગિયારેક વાગ્યાનો સુમાર હતો, અને તાપ હજી આડરો થયો ન હતો. ‘તું ખારી બંધ કરી દે એ જ ઠીક છે,’ સ્ત્રીએ કહ્યું, ‘નહિ તો તારા વાળમાં કોલસી ભરાઈ જશે.’

છોકરીએ ખારી બંધ કરી જોઈ, પણ કાટને લીધે ખારી સહેજ સરખી હાલી નહિ.

ત્રીન્ત વર્ગના એ સૂનકાર ડગ્ગ્યામાં તેઓ જો જ એઠાં હતાં. એન્જિનનો ધૂમાડો ખારી વાટે સતત આવ્યા જ કરતો હતો, એટલે છોકરી એ જગ્યાએથી ઊઠી ગઈ. એની પાસેની ખાવાનાની પ્લાસ્ટિકની થેલી, અને છાપામાં વીંટેલો

ફૂલનો ગુચ્છો નીચે મૂકી દીધાં, અને એ સામેની પાટલી પર એની માની સામે બેસી ગઈ, આરીથી દૂર. એ બંનેએ શોકના પ્રસંગે પહેરવામાં આવે છે તેવાં, પણ એમની ગરીબાઈ ને છતી કરે તેવાં, આકરાં કપડાં પહેર્યાં હતાં.

છોકરી બારેક વર્ષની લાગતી હતી અને ગાડીમાં પહેલી જ વાર બેસતી હતી. એ સ્ત્રી એની મા કરતાં દાદીમા જેવી વધારે લાગતી હતી, કારણ કે એની આંખના પોપચાં પરની ભૂરી નસો ઉપસી આવી હતી. અને એના નાના, પોચા અને કંઈ ઘાટધૂટ વગરના શરીર ઉપર સાદું કૂર્તું પહેર્યું હતું.

એ પાટલીને અટેલીને ટટાર બેસી હતી, અને એના જોખામાં બે હાથ વડે ચામડાનું પાકીટ પકડ્યું હતું, જો કે તેમાંથી ચામડું ઠેકઠેકાણેથી ઉખડી જવા લાગ્યું હતું. ગરીબાઈ જેમને કોઠે પડી ગઈ હોય એવા માણસોના મોં ઉપર જેવી ગંભીરતા હોય, તેવી ગંભીરતા એમના મોં પર હતી. બાર વાગતા સુધીમાં તો તાપ અસહ્ય થઈ ચૂક્યો હતો. પાણી લેવા માટે ગાડી એક સ્ટેશન પાસે દસેક મિનિટ થોભી. ત્યાં આનુબાનુ કર્યું ગામ જેવું દેખાતું ન હતું. બહાર, કેળનાં ખેતરોમાં છવાયેલી રહસ્યમય નિસ્તબ્ધતામાં પડછાયાઓ વધુ ચોખ્ખા લાગતા હતા, પણ ગાડીની અંદરની બંધિયાર હવામાંથી કમાવ્યા વગરના ચામડા જેવી વાસ આવતી હતી. ગાડીએ ઝડપ પકડી ન હતી. બે સાવ સરખાં લાગતાં, અને ભડક રંગોએ રંગેલાં મકાનોવાળાં ગામોએ તે થોડીવાર થોભી. છોકરીએ તેના ખૂટ ઉતારી નાખ્યા; પછી તે પાણીના નળ આગળ ગઈ અને ફૂલના ગુચ્છને ભીનો કર્યો.

જ્યારે તે પાછી આવી ત્યારે તેની મા ખાવા માટે તેની રાહ જોઈ રહી હતી. તેણે એને પતીરનો ટુકડો, મકાઈના લોટનો અડધો રોટલો અને એક બિસ્કીટ આપ્યાં, અને પ્લાસ્ટીકની થેલીમાંથી પોતાને માટે પણ એટલું જ ખાવાનું કાઢ્યું. તેઓ ખાતાં હતાં તે દરમિયાન ગાડી લોખંડના એક પુલને ધીમે ધીમે ઓળંગી ગઈ, અને પહેલાંની જેમ જ એક નાના ગામડા પાસેથી પસાર થઈ ગઈ, ફેર માત્ર એટલો જ કે અહીં ચોકમાં લોકોનું ટોળું જમા થયું હતું. ધોમધખના સૂરજ નીચે વાજવાળાઓ ઉમળકાભર્યું કર્યુંક ગીત વગાડતા હતા, ગામની બીજી બાજુએ કેળનાં ખેતરો પૂરા થયાં, અને સ્પાટ મેદાન શરૂ થયું. મેદાન સફાઈ જવાને લીધે તેમાં ચીરા પડ્યા હતા.

સ્ત્રીએ ખાવાનું બંધ કર્યું.

‘તારા ખૂટ પહેરી લે.’ એણે કહ્યું. છોકરીએ બહાર જોયું પણ સૂકી ભઠ

જમીન સિવાય તેને બીજું કશું ના દેખાયું. ગાડીએ ફરીથી ઝડપ પકડી, પણ તેણે બિસ્ફિટનો છેલ્લો દુકરો કોથળીમાં મૂકી દીધો, અને જલદી જલદી બ્રૂટ પંદરી લીધા. સ્ત્રીએ તેને ડાંસડો આપ્યો.

“તારા વાળ સરખા કરી લે.” તેણે કહ્યું.

છોકરી તેના વાળ સરખા કરતી હતી, તે દરમિયાન ગાડીની સિસોટી વાગવા લાગી. સ્ત્રીએ તેના ગળા ઉપરથી પરસેવો લૂછ્યો અને તેના મોઢા ઉપરની ચીકણા આંગળીઓ વડે લૂછી નાખી. છોકરી વાળ સરખા કરતી હતી તે દરમિયાન ગાડી કોઈ એક ગામના પાદરનાં વચ્ચેથી મકાનો પસાર થઈ રહી હતી. “જે કંઈ પતાવવું હોય તે હમણાં જ કરી આવ,” તે સ્ત્રીએ કહ્યું, “પછી તરસે મરી જાય તો પણ ક્યાંય પાણી ના પીશ. અને હા, રડીશ તો નહિ જ.” છોકરીએ હકારમાં ડોકું હલાવ્યું. એન્જિનની સિસોટીના અવાજ સાથે ગરમ લૂ બારીમાં થઇને અંદર આવી. ગાડીના જૂના ડબ્બાઓ ખખડવા માંડ્યા. સ્ત્રીએ વધેલું ખાવાનું મૂકીને પ્લાસ્ટિકની કોથળી બંધ કરીને પોતાના પાકીટમાં મૂકી દીધી. બારીના કાચમાં થોડીક ક્ષણો પૂરતી ઓગસ્ટના એક ઉજ્જવળ મંગળવારના દિવસની શહેરની પૂરી છબિ આલેખાઈ ગઈ. છોકરીએ ફ્લો પાણીથી તરબોળ છાયામાં વીંટાળી દીધાં; તે બારીથી થોડે દૂર ગઈ અને તેની મા સામે એપ્રિલશે જોઈ રહી. તેની મા પણ તેની સામે પ્રસન્ન મુખે જોઈ રહી. ગાડીએ એક સિસોટી વગાડી અને ધીમી પડી ગઈ. ક્ષણેક પછી તે ઊભી રહી ગઈ. સ્ટેશન પર કોઈ જ નહોતું. શેરીની બીજી બાજુએ બદામનાં વૃક્ષોથી ઢંકાઈ ગયેલી કેડી પર માત્ર રમતગમત માટેનો ઓરડો ખૂલ્લો હતો. શહેર આખું જાણે મૃગજળમાં તરતું હતું. સ્ત્રી અને છોકરી ગાડીમાંથી નીચે કીતર્યાં અને એમણે નિર્જન સ્ટેશન ઓળંગ્યું વચ્ચે વચ્ચે ધાસ ઊગી નીકળવાને લીધે લાદીમાં ફાટ પડી ગઈ હતી તેઓ શેરીની છાયાવાળી બાજુ પર ચાલવા લાગ્યા.

લગભગ એ વાગવા આવ્યા હતા. એ સમયે ગામ આખું જાણે કે ધેનના ભારથી આડે પડખે થયું હતું. દુકાનો, ઓફિસો, જાહેર શાળાઓ બધું અગિયાર વાગે બંધ થઈ જતું તે ઠેક લગભગ ચાર વાગવા આવે ત્યારે ફરી ખુલતું. ગાડીને એ સમયે પાછા જવાનો વખત થતો. ફક્ત સ્ટેશનને બીજે છેડે આવેલી હોટેલ, એનું દારૂનું પીકું, અને રમત ગમતનું મકાન અને ચોકની બીજી બાજુએ આવેલી તાર ઓફિસ ખુલ્લી હતી.

કેળની કંપનીના નમૂના ઉપરથી આંધેલાં ઘણાખરાં મકાનોનાં બાગમાં અંદરથી બંધ હતાં. અને પડદાં ઢાળેલા હતા. કેટલાક ઘરોમાં તો એટલો બધો

તાપ લાગતો હતો કે ધરનાં માણસો, બહાર ખુલ્લામાં બેસીને જ જમતાં હતાં. બીજા ખુરશી દીવાલ સાથે ટેકવીને લગલગ તો શેરીમાં જ, બદામડીની છાયામાં, આડે પડખે થયાં હતાં.

બદામડીની છાયામાં ચાલતાં ચાલતાં તે સ્ત્રી અને છોકરી આડે પડખે થયેલ લોકોને ખલેલ ન પહોંચે એમ ગામમાં પ્રવેશ્યાં તેઓ સીધા જ દેવળ તરફ ગયા. દેવળના બારણાની ધાતુની જાળી સ્ત્રીએ નખ વડે ખખડાવી, થોડી વાર રાહ જોઈ ફરીથી ખખડાવી અંદર વીજળીનો પંખો ફરતો હતો. એમણે અંદરથી આવતા પગલાંનો અવાજ પણ લાગ્યો જ સાંભળ્યો. જાળી પાછળથી કોઈએ સાવધપણે પૂછ્યું, “કોણ છે ?”

સ્ત્રીએ જાળીમાંથી જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો, “મારે પાદરી સાહેબનું કામ છે.” “તેઓ અત્યારે આડે પડખે થયા છે.”

“મારે એમનું તાકીદનું કામ છે.” સ્ત્રીએ આગ્રહપૂર્વક કહ્યું. તેના અવાજમાં દૃઢ નિશ્ચયનો રણકો હતો.

જરા પણ અવાજ વિના બારણું થોડું વધારે ખૂલ્યું, અને આધેડ વયની એક જાડી સ્ત્રી બારણા આગળ આવી તેની આમડી એકદમ ફિક્કરી હતી. અને કાટ ખાઈ ગયેલા લોખંડ જેવા રંગના તેના વાળ હતા. જાડા કાચવાળા ચરમા પાછળથી એની આંખો ખૂબ જ ઝીણી લાગતી હતી. “અંદર આવો” તેણે બારણું પૂરેપૂરું ઉઘાડી નાખ્યું. તેઓ એક ચોરડામાં દાખલ થયાં. એ ચોરડાના વાતાવરણમાંથી ઘણા વખત પહેલાંનાં ફૂલોની વાસ આવતી હતી. પેલી સ્ત્રી તેમને લાકડાની એક પાટલી તરફ દોરી ગઈ અને બેસવા માટે ઇશારો કર્યો. છોકરી તો તરત બેસી ગઈ. પણ એની મા હાથમાં પાકીટ પકડી રાખીને શૂન્યમનસ્કપણે ઊભી જ રહી. વીજળીના પંખા સિવાય બીજા કશોય અવાજ આવતો ન હતો. ચોરડાના બીજા છેડે આવેલા બારણાંમાંથી પેલી સ્ત્રી ફરીથી અંદર આવી. “તેઓ કહે છે કે તમે ત્રણ વાગ્યા પછી આવજો.” પછી ધીમા આવજો ઉમેર્યું, “તેઓ હમણાં પાંચેક મિનિટ થયે જ આડે પડખે થયા છે.”

“ગાડી સાડા ત્રણે તો ઉપડી જાય છે.” સ્ત્રીએ દૂંડો પણ આત્મપ્રતીતિ ભર્યો જવાબ વળ્યો પણ એના અવાજમાં સહેજ પણ અકળામણ વર્તાતી ન હતી, છતાંય એમા સચ્ચ તો હતું જ.

પેલી સ્ત્રી પહેલી જ વાર થોડું હસી, ‘બહુ સાડું.’ તેણે કહ્યું જેવું પેલું બારણું ફરીથી બંધ થયું કે સ્ત્રી એની છોકરીની બાજુમાં બેસી ગઈ. એ કંઈક

સાંકડો ઝોરડો હતો. એમાં ગંરીખાઈ વર્તાઈ આવતી હતી, પણ એ સ્વચ્છ અને સુધડ હતો લાકડાના કઠેરા વડે ઝોરડાના એ લાગ પાડી દેવામાં આવ્યા હતા. ખીબા લાગમાં કામ કરવા માટેનું એક સાદું મીણિયું પાથરેલું ટેબલ હતું. એની બાજુમાં એક ફૂલદાની હતી. એક બાજુએ દેવળના ચોપડા પડેલા હતા. એક આઘેડવયની અપરિણીત સ્ત્રી આ ઓફીસને વ્યવસ્થિત રાખતી હતી એમ જોતાં ચાર જ લાગતું હતું.

પેલા ઝોરડાનું બારણું ખૂલ્યું, અને આ વખતે રૂમાલ વડે પોતાના ચશ્મા લૂછતા લૂછતા પાદરી જ અંદર આવ્યા તેમણે ચશ્મા પહેર્યા કે તરત જ ખબર પડી ગઈ કે પેલી બારણું ઉઘાડનાર સ્ત્રીના ભાઈ હતા.

“હું તમને શી મદદ કરી શકું !” તેમણે પૂછ્યું. “મારે કબ્રસ્તાનની ચાવીઓ જોઈએ છે.” તે સ્ત્રીએ કહ્યું. પાદરીની નીચે પગની ચાંડી ચઢાવીને છોકરી બોળામાં ફૂલો રાખીને બેઠી હતી. પાદરીએ પહેલાં તેની તરફ જોયું, પછી તેની મા તરફ, અને બારીની બાજુમાંથી બહાર વાઢળા વિનાનાં તેજસ્વી આકાશ તરફ જોયું.

“આ ગરમીમાં ?” તેણે કહ્યું, “તમે થોડીવાર સૂરજ આથમે ત્યાં સુધી થોભી જઈ શક્યાં હોત.”

સ્ત્રીએ મૂંગે મોઢે તેનું ડોકું હલાવ્યું.

પાદરીએ કઠેરા ઝોળાંઓ, ટેબલના ખાનામાંથી મીણિયાનું પૃકું ચઢાવેલી એક નોટ, લાકડાની કલમદાની અને શાહીનો ખડિયો બહાર કાઢ્યાં, અને ટેબલ પાસે બેઠા. એમના હાથ ઉપર એટલા બધાં વાળ હતાં કે માથા ઉપર ટાલ કેમ હતી તે તરત જ સમજાઈ ગયું.

“તમારે કઈ કપરે જવું છે ?” તેમણે પૂછ્યું.

“કાર્લોસ સેન્ટેનોની” સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો.

“કોણ ?”

“કાર્લોસ સેન્ટેનો” સ્ત્રીએ ફરીથી કહ્યું. પાદરીને હજુ પણ કંઈ સમજ ન પડી. “પેલો ચોર, જેને ગયે અઠવાડિયે અહીં મારી નાંખવામાં આવ્યો, હું તેની મા છું.” સ્ત્રીએ એ જ અવાજમાં કહ્યું. પાદરીએ ઝીણવટથી એને જોઈ. તેણે પણ સ્વસ્થતાથી તેમની તરફ જોયે રાખ્યું. અને પાદરી જરા શરમાઈ ગયા. તેમણે

નીચી મુંડીએ લખવા માંડ્યું. એઓ લખતા ગયા અને એ દરમ્યાન સ્ત્રીની ઓળખ મેળવવા માટે પ્રશ્નો પૂછવા માંડ્યા. અને તે પણ જનલે વાંચીને સંભળાવતી હોય તેમ અચકાયા વગર વિગતો આપતી ગઈ. પાદરીને તો પરસેવો પરસેવો ફૂટી ગયો. છોકરીએ પોતાના ડાળા ખૂટતું બચકલ છોડી નાખ્યું અને પગની એડી બહાર કાઢીને પગ પાટલીને સળિયે ટેકવ્યા, થોડીવાર પછી તેણે જમણો પગ પણ મૂકી દીધો.

ગયા સોમવારે મળસકે ત્રણેક વાગે દેવળથી થોડેક જ છેટે આ બધું બન્યું. રેમેકા નામની એકલીઅટલી વિધવા પરચૂરણ રાયરચીલાંથી ભરેલા ઘરમાં (એકલી) રહેતી હતી. તેણે એકધારા વરસાદના અવાજ ઉપરાંત બહારથી કોઇ ખારણાને ધકકો મારતું હોય તેવો અવાજ સાંભળ્યો, તે ઝટપટ બેડી થઈ ગઈ. તેણે કપાટના ખાનાઓ ફેંફેસ્યા અને કર્નલ ઓરેલિયાનો શુનડીયાના જમાના પછી ક્યારેય ન ફૂટી હોય તેવી એક જૂની પુરાણી પિસ્તોલ શોધી કાઢી. બત્તી ક્યાં વગર જ ચુપડીદીથી તે દીવાનખાનામાં ગઈ. અવાજની દિશામાં સાવધ થઇને પિસ્તોલ તાકવાને બદલે, અઢાવીસ અઢાવીસ વર્ષના એકાકીપણાથી સંચિત થયેલા ભયના ધબકારાથી એણે પિસ્તોલ તાકા. તેણે માત્ર ખારણું ક્યાં છે તે જ નહિ, પણ તાળાની ચોટકસ ઉંચાઈ કેટલી છે તેની પણ કલ્પના કરી લીધી અને બે હાથ વડે પિસ્તોલ પકડી જોરથી આંખો મીંચીને થોડો દબાવી દીધો. તેની જિંદગીમાં પહેલી જ વાર તેણે ગોળીખાર કર્યો હતો. ધડાકા પછી તરત જ તો તેને ધાતુના છાપરા ઉપર પડતી વરસાદની ઝરમર સિવાય કંઈ જ ન સંભળાયું. પણ પછી આંખોમાં જનલે કશુંક પછડાયાનો અવાજ સંભળાયો; અને ખૂબ જ ક્ષીણ, મધુર પણ થાક વર્તાતો હોય તેવો અવાજ... ‘ઓહ...મા...’. લોકોએ સવારે તે માણસને તે ઘર પાસે મરી ગયેલો જોયો. એનું નાક ફાટી ગયું હતું એણે ફલાંલીનતું રંગીન લીટીઓવાળું ખમીસ અને રોજિંદા વપરાશનું પાટલૂન પહેર્યું હતું. અને પટ્ટાને બદલે કેડે સતળી બાંધી હતી. ગામમાં કોઈ એને ઓળખતું ન હતું.

“તો...એનું નામ કાર્લોસ સેન્ટેનો” લખવાનું પૂરું થયું એટલે, પાદરી ધામેથી ગણગણ્યા...

‘સેન્ટેનો આયલા, એ મારો એકનો એક દીકરો હતો.’ સ્ત્રીએ કહ્યું.

પાદરી ફરીથી ટેબલના ખાના તરફ ગયા. ખારણાની અંદરની બે બાજુએ બે મોટી કટાર્થ ગયેલી ચાવીઓ લટકતી હતી. છોકરીએ કલ્પના કરી કે સેન્ટ પીટરની ચાવીઓ હતી. દીકરીની ઉમરે માએ પાંચ એક જ વિચાર્યું હશે. અને

પાદરીએ પોતે પણ કદીક એવું જ વિચાર્યું હશે. તેમણે ચાવીઓને નીચે ઉતારીને કઠેરા ઉપર પહેલી ઉધાડી નોટ ઉપર મૂકી અને સ્ત્રીની સામું જોઈને પોતે હમણાં જ લખેલા પાના ઉપર એક જગ્યાએ આંગળી ચીંધી અને કહ્યું : “અહીંઆ મહી કરે”

સ્ત્રીએ પાકીટને ખગલમાં દબાવીને સહી કરી, છોકરીએ ફૂલો હાથમાં લઈ લીધા અને પગ હસડતી હસડતી કઠેરા આગળ આવીને ધ્યાનપૂર્વક પોતાની માને જોવા લાગી.

પાદરીએ નિઃસાસો નાખ્યો. “તમે કદી એને સારા રસ્તે ચઢાવવાનો પ્રયત્ન ન કર્યો ?” સહી પૂરી કરીને સ્ત્રીએ જવાબ વાળ્યો. “એ ખલુ સારો માણસ હતો.”

પાદરીએ પહેલાં સ્ત્રી તરફ અને પછી છોકરી તરફ જોયું અને તે લોકો રડતા નહોતાં, તે જોઈને તેને એક જાતનું આશ્ચર્ય થયું સ્ત્રીએ એ જ અવાજમાં ચાલુ રાખ્યું.

“મેં એને કહેલું કે કોઈની પણ ખાવાની વસ્તુ કદી છીનવી ના લઈશ અને એ પણ મારું કહ્યું માનતો ખીજી બાજુએ, પહેલાં જ્યારે મુકકાખાઈની હરીફાઈમાં એ ભાગ લેતો ત્યારે એ ત્રણ દિવસ સુધી તો થાક્યોપાક્યો પથારીમાં કણસતો...”

“એના દાંત પણ બધાં બહાર ખેંચી કાઢવામાં આવ્યા હતા.” છોકરીએ ટાપશી પૂરી. “ખરી વાત છે.” સ્ત્રીએ સંમત થતાં કહ્યું. “એ દિવસોમાં મારા દરેક કોળિયામાં મારા દીકરાને શનિવારે જે માર પડતો, તેનો સ્વાદ લખ્યો હતો.”

“ભગવાનની ગતિ અકળ છે.” પાદરીએ કહ્યું. પણ એમણે કંઈ ખાસ ચુકાદો આપતા હોય એવી રીતે ના કહ્યું. થોડા ઘણાં અનુભવે તેમને સંશયવાદી બનાવી દીધા હતા. તે કારણે અને થોડોક તો ગરમીનો પણ પ્રભાવ ખરો. ઊંઘ આવતી હોવાથી એક મોટું બગાસું ખાતા તેમણે કંસોર્સિસ સેન્ટેનોની ઉપર કંઈ રીતે શોધવી તે વિષે સૂચનાઓ આપી જ્યારે તેઓ પાછા આવે ત્યારે તેમને ખખડાવવાની જરૂર નહોતી. ખારણા નીચેથી જ ચાવી સરકાવી દેવી; અને દેવળ માટે પણ જે કંઈ આપવું હોય તે ત્યાં જ મૂકી દેવું. સ્ત્રીએ ખૂબ જ ધ્યાનપૂર્વક એમની સૂચનાઓ સાંભળી પણ એમનો આભાર માન્યો ત્યારે તેના મુખ ઉપર સ્મિત ન હતું.

પાદરીને બહારથી કોઈક જાણી સાથે નાક દબાવીને ડોકિયા કરતું હોય તેવું લાગ્યું. બહાર છોકરાઓનું એક ટોળું હતું ખારણું પૂરેપૂરું ખૂંટ્યું કે તરત જ

છોકરાઓ આઘાપાછા થઈ ગયા. આમ તો આંડે દિવસે આ વેળાએ શેરીમાં ચંકલું ચંકરતું ના હોય અને હવે તો માત્ર છોકરાઓ જ નહિ મોટેરાં પણ બદામડીના છાયામાં ટોળે વળ્યા હતા. મૃગજનમાં તરતી શેરીમાં ધ્યાનથી જોતા જ પાદરીને બધું સમજાઈ ગયું, ધીમેથી તેમણે બારણું બંધ કરી દીધું.

‘તમે સહેજ થોભી જાવ,’ એમણે સ્ત્રીની સામે જોયા વગર જ કહ્યું.

એમની બહેન પોતાના રાત્રિ પોપાક ઉપર કાળી બંડી પહેરીને બહાર આવી, એના વાળ ખભા સુધી પથરાયેલા હતા. એણે સુપકીદીથી પાદરી તરફ જોયું.

‘શું હતું ?’ પાદરીએ પૂછ્યું.

‘આ લોકોની નજર પડી ગઈ છે.’ એમની બહેન ધીમેથી ગણીગણી.

‘તમે પેલી પાસનાં બારણામાં થઈ ને જાન, એ સાડું પડશે.’ પાદરીએ કહ્યું.

‘ત્યાં પણ એવું જ છે. દરેક જણ બારીએથી ડોકિયાં કરે છે.’

અત્યાર સુધી તો સ્ત્રીને કંઈ જ ખબર ના પડી હોય તેમ લાગતું હતું. તેણે ધાતુની જાળીમાંથી બહાર શેરીમાં જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પછી તેણે છોકરી પાસેથી ફૂલનો ગુચ્છો લઈ લીધો, અને બારણાં તરફ ચાલવા માંડી. છોકરી પણ તેની પાછળ પાછળ ગઈ.

‘સૂરજ આથમે ત્યાં સુધી રોકાઈ જાવ,’ પાદરીએ કહ્યું.

‘તમે પરસેવે રેબઝેબ થઈ જશો.’ એમની બહેને કહ્યું, ‘ઊભા રહો, હું તમને નાની છત્રી આપું.’

‘આભાર, જે છે તે જ હીક છે.’ સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો અને છોકરીનો હાથ પકડી શેરી તરફ ચાલવા માંડી.

કથામૂલો (Sources) કથાઘટકો (Motifs)

વડે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં Mythનું પ્રયોજન

ડૉ. જયન્ત વ્યાસ

ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર' લોકસંગ્રહવૃત્તિથી અને ખાસ તો લોકો નિખંધ વાંચતા નથી એટલે 'વાર્તા'રૂપે લખ્યું હતું. પ્રસ્તાવનામાં ગો. મા. ત્રિ.નો એવો એકરાર છે. તેમ છતાં ઘણીવાર લેખકની જાણ અને ધારણા બહાર તેની Potential કલાશક્તિ વડે ઘણું અસપ્રજ્ઞાત પણ સ્વાર્થ જવાનો સંભવ રહે છે, કોઈ વાર તેથી ઊલટું પણ થતી જાય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર' એક લોકપ્રિય અને ચિરંજીવી નવલકથા બની રહી તેનું કારણ સશક્ત અને ઊંડા પ્રકર્ષવાળા કથા-મૂલો અને કથાઘટકો પ્રયોજનયા છે, તે છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કથા નીચેનાં કથામૂલો અને ઘટકો વડે અસ્તિત્વમાં આવેલ છે. ક્યાંક સાદી રીતે અને ક્યાંક સંકુલ રીતે પરસ્પરમાં ભળી જતી ત્રિજ્યાઓ વડે તેનો આલેખ થાંધી શકાય.

1. ગોવર્ધનરામે શામળ, પ્રેમાનંદ તથા અન્ય મધ્યકાલીન કથાકારોની માફક પ્રાચીન પ્રચલિત કથામૂલો અને કથાઘટકો પર જાણે કે અજાણ્યે આધાર કરી 'સરસ્વતીચંદ્ર' રચેલ છે, તેમ સામ્ય ધરાવતાં ઘણા પ્રમાણો વડે સિદ્ધ થઈ શકે.

કથામૂલો તરીકે રામાયણકથા તેમજ લોકસાહિત્ય અને મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં પ્રચલિત કેટલીક દંતકથાઓ અને ઈતિહાસપુરાણની સામગ્રી જોઈ શકાય.

અપરમાની વિદ્યુતા અને ષડ્યંત્રો અને સાથે નિર્જળ કાચાકાનનો પિતા (રામાયણ તથા ઘણી લોકકથાઓમાં પ્રચલિત કથાવસ્તુ) બાળપણમાં એ વિદુહતા સામે મળતું કુદરતી સંરક્ષણ, અહીં વિદ્વાન પુરુષોનો સંગ-દાદીમાએ આપેલ રક્ષણ (લોકકથાપ્રચલિત ભાગ્યબળ ઈશ્વરકૃપા અને મળી રહેતાં વન ચર કે જનપદી રક્ષકો) કુમુદસુન્દરી જેવી ઉત્તમ નાયિકા સાથે વિવાહ (અનાયાસ કે સ્વપરાક્રમથી પ્રાપ્ત થતી કન્યાઓનો કથાઘટક).

આમ, અહીં સુધી તો સ્પષ્ટ રૂપમાં પ્રાચીન ભારતીય કથામૂલો અને ઘટકો પકડી શકાય છે. શામળાની અને પ્રેમાનંદની કથાઓ કે/- અને આખ્યાનોમાં તેમજ ચંદ્ર ચંદ્રાવતી વગેરે અન્ય કથાકારોની કૃતિઓ સાથે. ઘટકોનું સામ્ય જોવાલાયક છે. પ્રેમાનંદના ‘ચંદ્રહાસ આખ્યાન’ સાથે તો ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની કથા ફીક ફીક ખેસી જાય તેમ છે.

કથામૂલ અને કથાઘટક ઘણીવાર એકરૂપે પ્રવર્તતાં પણ નજરે પડે છે. જોડા ઊતરીને કથા, વસ્તુ અને પાત્રની તુલના આ ઘટકો સાથે કરવાની જરૂર નથી; કેમકે પછીથી એ પશ્ચિમી કથારચ્ચ નવલકથાના રૂપમાં પ્રવર્તે છે. અહીં ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં કથામૂલ અને ઘટક લેખે ગ્રીક ટ્રેજેડી, ‘હેમ્લેટ’ની શેક્સ્પીઅરશાઈ કથાવસ્તુ કે પાત્રરચના નથી એટલું જ ઉદ્દીપ્ત છે. ભારતીય કથાવસ્તુ અને પાત્ર-ઘટના સાથે તેનો સગોત્ર સમ્યન્ધ વધુ સંલલિત લાગે છે.

દેશાટન, યોગ, ધર્મ, ન્યાય અને દેશકાલ મીમાંસા વગેરે પ્રસંગોનું નિરૂપણ પણ ભારતીય કથાપ્રકૃતિને અનુરૂપ છે

રામાયણ અને મહાભારતમાં આવાં દેશાટનો, વનવર્ણનો વગેરે મહાકાવ્યના અવિનાશાવી ગણાયેલા અંશ તરીકે આવે છે. ગોવર્ધનરામે નવલકથાના ધ્યર્થ (Concept) નવલકથાને બદલે આવા પુરાણ કે મહાકાવ્ય ઉપરથી લીધો હોય એ બનવા જોગ છે. એ અર્થમાં આનંદશંકર ધ્રુવની Comment પણ ઘટાવી શકાય, કે આકૃતિ પરત્વે નહિ; બલ્કે કથાસૂત્ર અને પાત્ર-રચના માટે ગોવર્ધન-રામે મહાકાવ્યો અને પુરાણોનો આધાર લીધો હતો.

2. કુમુદ જેવી પ્રિયતમા, ચંદ્રકાન્ત જેવો મિત્ર, પિતા લક્ષ્મીનંદન અને વિદ્વાનોને ખોળે ઊઠરવું તથા દાદીમાનું સંરક્ષણ-આ બધી બાળપણની પ્રાપ્તિ અને તેની સામે એકાએક પિતાના ઠપકાથી થતો તીવ્ર વેદનાનો અનુભવ અને બાળપણથી સેવેલ વૈરાગ્યના સંસ્કારોનું પુનર્જાગરણ આ કથામૂલ; શુદ્ધકથા સાથે કાંઈક સામ્ય ધરાવે છે. દેશાટન દરમ્યાન કરેલા રોમાંચક અનુભવો અને

ઉડી વ્યથાની પ્રાપ્તિ પણ શુદ્ધ જોવી લાગે છે. ખાસ કરીને બહારવટિયાઓથી લૂંટાયેલા વાણિયાને મુદ્રિકા આપી દેવાનો પ્રસંગ, પ્રમાદ્ધન જોવા દુપુરુપ દ્વારા પ્રિયતમા કુમુદની અવમાનનાનો જોયેલો પ્રસંગ, શુદ્ધિધન અને શઠરાય વચ્ચેના રાજકીય સંઘર્ષમાં સાક્ષી થવાનો પ્રસંગ અને છેલ્લે સાધુઓ સાથે પ્રતિ સંગ, વગેરેનું સામ્ય ગૌતમ શુદ્ધે આશ્ચર્યથી જોયેલાં ચાર દર્શ્યો અને તેમાંથી જંગલ મંથન તથા અંતે મહાલિનિષ્ક્રમણમાં પરિણમતી પ્રક્રિયાઓ સાથે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની આંતરિક મથામણો, સામ્ય રાખે છે. ચક્રવર્તીનું નૃપત્વ અથવા સંન્યાસગ્રહણની સિદ્ધાર્થ વિષેની આગાહીનો લણકાર સરસ્વતીચંદ્રના જગપણમાં પણ રણકાય છે. અડી કથામૂલ અને ઘટક સાચા અર્થમાં Mythical quality પર્યંત પહોંચે છે.

૩. અપરમાના ચડાવવાથી પિતાએ આપેલ ઠપકો, ગૃહત્યાગ કરવો અને પ્રિયતમાનો ત્યાગ અથવા વિયોગનો પ્રસંગ ઉત્પન્ન થયો અને અંતમાં ધર્મનો વિજય અને પાપનો ક્ષય થતો હોય એવા Poetic Justice ની વિભાવના અહીં ('કરણધેલો'માં નંદશંકરે પણ એ લક્ષ્ય રાખેલું.) પિતાને થતો પશ્ચાત્તાપ, અપરમાને મળતો પોતાની દુષ્કૃતિનો ગંભીર બદલો, પ્રાયશ્ચિત્ત અને હૃદયપરિવર્તન તથા છેવટમાં સુખ અને શ્રદ્ધાના વાતાવરણ વચ્ચે, ભોગવેલાં દુઃખોના પુરસ્કારરૂપે પ્રિયતમાની નાની બહેન સાથે યોગ્યતાં લગ્નથી દેખીતો આવી ગયેલો સુખાન્ત-આ કથામૂલો કે ઘટકો સામાન્યતઃ ભારતીય કથાપરંપરા સાથે સુસંગત છે જ, તદુપરાન્ત, લોકકથા, મધ્યકાલીન વાર્તાઓ અને આખ્યાનોમાં ઘણું આવું છે. અણુમાનીતી રાણીથી થયેલ પુત્રને દેશવટો અને અંતે તેનું પુનરાગમન થઈને પિતા અને સ્વદેશનો ઉદ્ધાર આ કથાઘટક પ્રાચીન છે. 'મદનમોહના'માં છન્નવેશ ધારણ કરીને દેશાટન, અનેક કન્યાઓની પ્રાપ્તિ વગેરે સહેજસાજ ફેરફારે અહીં બંધ બેસી શકે. (મદનમોહના'માં સ્ત્રી પુરુષવેશ લઈને અનેક કન્યાઓને પરણી પતિને સોંપે છે, એથી અહીં ઘણી વિરુદ્ધતી ભૂમિકા છે. ફક્ત કન્યારત્નની અનાયાસ પ્રાપ્તિ, એટલો જ ઘટક અગત્યનો છે.)

તો નાયક-નાયિકાના પુનર્મિલન (અહીં પુનર્લગ્ન)ને બદલે નાયકના પ્રિયતમાની નાની બહેન સાથે (અહીં કુસુમ નામની સ્વતંત્ર વ્યક્તિ સાથે) લગ્ન યોગ્યતાં આ ઉપક્રમ પણ પ્રાચીન કથામૂલમાં બંધ બેસે છે. લોકકથાઓ અને દંત-કથામાં આવા પ્રસંગો કથા ઘટક તરીકે વારંવાર પ્રગટ થયા છે. મેઘાણીએ 'સૌરાષ્ટ્રની રસધાર' પમાં 'રતન ગિયું રેણ' એ વાર્તામાં ચારણના પત્નીની નાની બહેન સાથે થતાં પુનર્લગ્ન દ્વારા આ કથાઘટકને સ્થિર મુદ્રા આપેલ છે.

આમ, મધ્યકાલીન કથા કે આખ્યાનની જેમ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સગડ પણ છેક 'કથાસરિત્સાગર' અને ગુણાદયની 'બૃહદ્કથા' સુધી પહોંચી શકે.

4. ચોથા ભાગના ઉત્તરાર્ધમાં સરસ્વતીચંદ્રનું અને કુમુદનું સાધુ-સાધ્વીઓની મદદથી સુમનસ ગુફામાં યોગ્યતું પુનર્મિલન, 'શાકુન્તલ' અને 'ઉત્તરરામચરિત'માં પ્રગટ થતાં 'પુનર્મિલન' વાળા પ્રસિદ્ધ કથાચટકથી પ્રેરાયેલ છે.

પ્રત્યક્ષ પ્રભાવ અને કથાપ્રવૃત્તિની દૃષ્ટિએ રામકથા અને વિશિષ્ટતઃ 'ઉત્તર રામચરિત'ના સ્પષ્ટ પ્રતિધ્વનિઓ સાંભળી શકાય. રામના ખુલાસાથી સીતા સંતુષ્ટ થઈને જે શળદો બોલે છે, એ જ શળદો કુમુદ સરસ્વતીચંદ્રના ખુલાસા પછી અક્ષરશઃ ઉચ્ચારે છે. 'મારા હૃદયનું શલ્ય નીકળી ગયું !' આમ અહીં અસંદિગ્ધ સમાનતા છે.

5. કાંઈક સંદિગ્ધ રૂપમાં અને શિથિલ રીતે 'સરસ્વતીચંદ્ર' ઉપર મણિલાલ નલુભાઈના 'ગુલાબસિંહ'નો પ્રભાવ છે. મૂળમાં પણ લિટનનું 'ઝેનોની' વાંચ્યું હોવાનો સંભવ છે. ૧૮૮૫માં મણિલાલ નલુભાઈએ 'પ્રિયંવદા'માં 'ગુલાબસિંહ' હપ્તાવાર શરૂ કરેલી. તેમાં ગૂઢ તત્ત્વો, ગુહ્ય વિદ્યા, ચમત્કારો વગેરેની ભારતીય માનસને જકડી લે તેવી આબોહવા હતી. તદુપરાન્ત, ૧૮૬૬થી શરૂ થયેલ અંગ્રેજી અને પાછળથી બંગાળી નવલકથાઓના અનુવાદ, રૂપાન્તર, વગેરેનો ધોધ પણ ગોવર્ધનરામના કથાવિભાવ તરીકે હોઈ શકે. 'કરંજુધેનો'માં નીતિ અને લોકશિક્ષણની પ્રમુખ તરફદારી અને કર્નલ મેટોઝ ટેલરની 'તારા,' 'ધરિાવતી,' વગેરેના અનુવાદો અને તેની અન્ય કૃતિઓ ઉપરથી રત્નલક્ષ્મી, કુલીન અને મુદ્રા જેવાં રૂપાન્તરો ૧૮૮૦થી ૧૮૮૬ વચ્ચે ગુજરાતીમાં આવી ચૂક્યાં હતાં. અંગ્રેજ લેખક દ્વારા ભારતીય કથામૂલનો આલેખ ગોવર્ધનરામને આકર્ષી ગયો હોય એ અસંભવિત નથી.

તે સિવાય બંગાળીમાંથી બંદિમખાણુના રાષ્ટ્રવાદી સંન્યાસીઓનો ખ્યાલ 'આનંદમઠ' દ્વારા અને ખાસ કરીને તેના અતિપ્રસિદ્ધ એવા સંન્યાસીઓના વન્દે માતરમ્ ગીત વડે આખું ભારત વર્ષ જ્વાઈ ગયું હતું (જેના ઉપરથી 'ભારત માતા'નું સર્વ પ્રથમ ચિત્ર અમદાવાદના એક ચિત્ર શિક્ષકે એ અગ્સામાં દોર્યું હતું.) જે કે 'આનંદમઠ'ના બે અનુવાદો અનુક્રમે ૧૮૮૯ અને ૧૮૯૦માં પ્રાપ્ત થયા હતા, 'સરસ્વતીચંદ્ર' ૧૮૮૭માં પ્રગટ થઈ ચૂકેલો. છતાં બંદિમખાણુનો પ્રભાવ તો અવશ્ય ઘણો વહેલો ગુજરાતમાં આવી પહોંચ્યો હતો. દેવીપ્રસાદરાય-ચૌધરીનું 'સંન્યાસી' ૧૮૯૦માં ગુજરાતી ભાષામાં અવતરે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના બીજા ભાગમાં (૧૮૯૩) મુંદરગિરિના સંન્યાસીઓનું આગમન થાય છે. એ

પૂર્વે તો અંગાળીમાંથી આ કથા પ્રકૃતિ અને કથામૂલ સારી રીતે જાણી ચૂક્યા હતાં.

6. સરસ્વતીચંદ્રે કરેલ વેશપલટો, (અથવા આપોઆપ બદલાઈ ગયેલ વેશ) 'નવીનચંદ્ર' જેવું જાણનામ ધારણ કરવું, બુદ્ધિધનને ત્યાં ગુપ્તવાસ અને બુદ્ધિધનના 'શું જાણો છો ? શું કરી શકો છો ?' એવા પ્રશ્નના ઉત્તરમાં 'રંગાયા વિના જોઈ શકું છું અને બોલ્યા વિના સાંભળી શકું છું,' આવો રહસ્યમય જવાબ થાયું કરીને મેડોઝ ટેલર અને સર વોલ્ટર સ્કોટના 'રોમાન્સો'માં પાત્રો વડે ઉચ્ચારાતી વિચિત્ર ભાષાલક્ષણથી પ્રેરિત લાગે છે. કેમકે સરસ્વતીચંદ્રના સ્વભાવમાં આવી 'મર્મવાણી બોલવાનું' જરાયે **Genuine** લાગતું નથી.

7. ગોવર્ધનરામે 'મહાભારત'નાં પાત્રોનો કરેલ વિપુલ ઉપયોગ **Myth** મુધી ન જતાં માત્ર સાદાં અર્થઘટનો અથવા સપાટ સંદર્ભો જ બની રહે છે.

Mythical Height મુધી પહોંચે એવી રીતે કામ પાડવાની ધીરજ, સમજ અને કલાનિષ્પત્તિની ગેરહાજરી સાહે તેવી છે.

તેમ છતાં, કવચિત્ પ્રવૈકલ કથામૂલો અને ઘટકોનો જ્યાં વિવેકપૂર્વક વિનિયોગ થઈ શક્યો છે ત્યાં ત્યાં, જેમ કે બુદ્ધકથા અને રામકથાનાં મૂલો દારા, પરિણામ સૂક્ષ્મ કલાન્યાય અને ઉચ્ચગુણિથી સંપન્ન થયું છે. સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદનું પ્રથમ મિલન, પત્રોની આપ-લે અને સરસ્વતીચંદ્રને, કુમુદ વિષયે પોતે આવરેલ ઘેર અન્યાય અને અણસમજનો થતો પશ્ચાત્તાપ દોષ પાણુ કથામૂલથી રહિત અને સ્વતંત્ર ગ્યના જાણાય છે. તો ગૃહત્યાગ, પરિભ્રમણ અને પુનર્મિલન જેવા કથામૂલો અને ઘટકોનો સમુચિત પ્રયોગ કર્યો જાણાય છે.

આ દૃષ્ટિએ તપાસનાં અને ગોવર્ધનરામે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ઊપસાવેલ કલા મૂલ્યની તપાસ કરતાં લાગે છે કે સરસ્વતીચંદ્ર' ૪-ઉત્તરાર્ધમાં થાંગાક અંશ **Flash back** પદ્ધતિએ નિરૂપીતે અને પ્રથમ ભાગમાં ફેટલીક **Mythical quality** નિષ્પન્ન કરી શકીને ગોવર્ધનરામ એટલા અંશે દારા લગભગ એથા ભાગના ઉત્તરાર્ધ વડે ગુજરાતીમાં જીવશે. સમય જતાં, પાટીના સાડાગણુ જેટલા ભાગના માંસમજ્જા ઓગળી જઈને, ફક્ત નાનકડો અંશ-સાદીસીથી પ્રેમકથાનો ભાગ અવશિષ્ટ રહી જશે.

પાંચ કાવ્યસ્ત્રોત્રો વિશે થોડુંક...થોડુંક...

ડૉ. મણિલાલ હ. પટેલ

કવિતાને વળી સાચી કે ઉત્તમ મધ્યમ અને નિષ્કૃષ્ટ એવાં વિશેષણ શાનાં ? હોઈને પ્રશ્ન થાય. કવિતા જે ‘કવિતા-કાવ્ય’ પછી વિશેષણનો પ્રશ્ન જ નથી. પણ આ અભિગમથી બધી જ કાવ્યકૃતિઓને માપી શકાતી નથી. (‘માપવી જોઈએ’ એવી જિજ્ઞાસુ તો આદર્શ ગણાય) વળી કાવ્યનો આસ્વાદ કરીએ ત્યારે સંતર્પકતાની ઓછીવત્તી માત્રા અનુભવાય છે. એ ધ્યાનમાં લઈએ તો કવિતાનો ગુણવત્તા પ્રમાણે વર્ગભેદ કરવો જ પડશે. કાવ્યાસ્વાદનો દરેકનો અનુભવ દુઃસ્વાપેક્ષ જ હોવાનો પણ સામાન્ય રીતે ભાવક વિવેચકની જે સાહિત્યિક દુઃસ્વાધાય છે એમાં સાહિત્ય પદાર્થને નાણુવામાણુવાની કેટલીક સમાન ભૂમિકાઓ પણ હોય જ છે ! એટલે જેને એક સાહિત્યરસિક નિષ્કૃષ્ટ કવિતા કહે એને ખીજો અધિકારી ભાવક ઉત્તમ રચના તો ના જ કહી શકે. આસ્વાદ કે રસાલેખમાં થોડોક ભેદ ભલે હોય એ ભેદ તદ્દન વિરોધી કે સામસામેના છેડાનો તો ના જ હોય ! આ વિગતોને ધ્યાનમાં રાખીને આપણા કેટલાક કવિઓની કૃતિઓને કાવ્યની વિભિન્ન અને તદ્દન સાદી સરળ વ્યાખ્યાઓના સંદર્ભમાં અવલોકી જવાનો ઉપક્રમ છે. (મારે જે વાન કરવાની છે એ સંદર્ભમાં ‘કવિ,’ ‘કાવ્ય’ ‘કવિતા’ શબ્દો મોટા પડે છે. છતાં એ રૂઢ થયેલા હોઈને વાપર્યા સિવાય છૂટકો નથી.)

સૌ પ્રથમ વાત કરીશું વાડીલાલ ડગલીના ‘સહજ’ની. વાડીલાલને હું કોમર્સ અને અર્થશાસ્ત્રના સારા વિદ્વાન તરીકે જાણું છું. સાંપ્રત સમાજને જોવાની ને મૂલવવાની એમની નોખી દૃષ્ટિનો ય મને પરિચય છે. પરભાષામાં સારા કાવ્યોના એમના અનુવાદો, આસ્વાદો કે ઉત્તમ ગ્રંથો વિશેની એમની પર્યેષક

દષ્ટિથી ય હું વાહેકું છું, મને એ બધું જ ખૂબ ગમે છે. પણ એમના ‘સહજ’માં હૃદયસ્પર્શી કાવ્ય રચના એકેય નથી ! ‘નીલગતિ’ નામક પ્રથમ ગુચ્છમાં એમણે દરિયાની વિવિધ છબીઓ અને દરિયો જોતાં થયેલી અનુભૂતિઓને શબ્દસ્થ કરી છે. સરળ દેખાતી આ રચનાઓમાં કોઈને ચિત્રકલાને ગુણ દેખાય, પણ એ ચિત્રો નખશિખ કાવ્યપૂર્ણ ક્યાંય નથી. શબ્દોની જળ નાખવાથી દરિયો પડકારો નથી, એકલો શુષ્ક વિચાર કે તરંગ કોઈ અર્થ કે રસની ચમત્કૃતિ ન જગાવે ત્યારે હું એને કવિતા કહી શકતો નથી ! દરિયો અને પાસેનું મુંબઈ ! પ્રકૃતિ અને નગરસંસ્કૃતિ એ વચ્ચેની રુઢ વિરોધાભાસી વાતો હૃદયંગમ બનતી નથી !

કવિની દષ્ટિએ જે શોધવું, જોવું જોઈએ એવું સૌંદર્ય કે એવું કળાત્મક વર્ણનનો એમનાં ‘કાશ્મીર કાવ્યો’માંય નથી. એકલદોકલ પંક્તિઓ સામે મળતી હોય ત્યારે કવિ કે કવિતા-કોઈ નોય ચહેરો ઝોળખાતો નથી કાશ્મીરી સૌંદર્ય વિશેની રચનાઓ કૃત્રિમ અલંકરણના ભાર નીચે ગૂંગળાઈ ગઈ છે. કવિતા એટલે શબ્દમાં સૌંદર્યનિર્માણ-આતી વ્યાખ્યાના વ્યાપક અર્થમાં જોઈએ તો પણ પેલું પ્રકૃતિનું સૌંદર્યચિત્ર આહીં શબ્દમાં ઝીલાય ત્યારે એ ઝાંખો પડ્યો જ કેમ બની જાય ? કવિ જે દૃશ્ય કે સંવેદનની રચના કંડારતો હોય એ એની અંગત, ભાવ મુદ્રાઓ લખ્યા પછી નવા સ્વરૂપે નીખરી આવવું જોઈએ ! ‘અવકાશ’ ગુચ્છમાં મૂકાયેલી સિન્ન સિન્ન વિષયો પરની એમની રચનાઓ જોતાં લાગે છે કે કવિતા ક્યાં કેવી રીતે હાથનાળી આપી જાય છે ને એને પકડવી કેવું તો અધરું કામ છે ! કવિતામાં એકલું ચિંતન કે એકલો વિચાર મૂકવો હોય ત્યારે શબ્દસંરચના કેટલી આકર્ષક અને સહજ બનાવીએ તો એ ‘અપીલીંગ’ લાગે એ જાણવું જ પડે ! ‘ન્યાનકાયરી’ ગુચ્છનાં એમનાં હાઈકુ (જેવાં ?) કાવ્યોમાં ક્યાંક ચિત્રીકરણ સારું છે, ક્યાંક શબ્દાર્થની ચમત્કૃતિથી નીપજતો અર્થ બોધ કે કટાક્ષ આસ્વાદી શકાય છે. અનેક વિષયો વાડીલાલે લીધા છે, પણ એકાદી ઉત્તમ રચના એમને દુર્લભ જ રહી લાગે છે ! એ વિચાર પ્રધાનતાના આગ્રહી જણાય છે, હોય. પણ એ બધું પણ જે માધ્યમ સ્વીકાર્યું હોય એના બળે જ પ્રગટવું જોઈએ. ‘ક્યાં છે ? (૫-૧૦૨) જેવી રચનામાં એમનો કવિ મિનનજ દેખાય પણ પ્રાસની/ લયની લપટી લઢણો એમને આગળ વધવા દેતી નથી. પ્રાસંગિક કે વ્યક્તિ વિષયક રચનાઓમાં તો સ્વાભાવિક જ કેટલીક મર્યાદાઓ રહેવાની ! કવિ રાવજીનો ચહેરો હું જોઈ શકું છું એમ કવિ વાડીલાલનો ચહેરો ‘સહજ’માં હું જોઈ શકતો નથી.

વિષિન પરીખનું નામ તો જૂનું અને ખ્યાત છે ! ‘આશંકા’ની કૃતિઓ

જોયા પછી ભાનકને કેવા કેવા પ્રશ્નો થતા હશે ? અર્થાંસનો અર્થ નરી ગદ્યાળુતા થાય છે ? મહાનગરમાં જીવાતા રોજખરોજના રેઢિયાળ જીવનના પ્રત્યેક પ્રસંગને ચપરાક ભાષામાં મૂકી દઈએ તો કવિતા બની જાય છે શબ્દોની ચાતુરી, વિચારોના મરોડ, ઉપલક ચમત્કૃતિઓથી થતા અર્થવિસ્ફોટ, થોડાક અંગ્રેજી શબ્દો, થોડાક શ્લોકો, કેટલીક કહેવતો કે ઉપખલેલાં સૂત્રો, ગળાગળા સાદે કરેલા સંવાદો કે જીવનમાં દેખાતી કૃત્રિમતાની સ્હેજ લહેકા કે કાકુ સાથે શબ્દસ્થ કરેલી વાત આ બધું ગમે તે રચનામાં ગમે ત્યારે આવે અને જાય ! ‘આશંકા’ની રચનાઓમાં કાવ્ય ક્યાં છે ? આરંભથી અંત સુધી એક સંવેદનને, ભર્મિ, વિચાર કે ભાવને લિન્ન લિન્ન કવિ ચાતુરીથી ઘૂંટતી કવિશિસ્ત અને એવી જ ભાષાની શિસ્ત કાવ્ય માટે અનિવાર્ય ગણાય, ખાસ કરીને વિષાદ, વિરતિ કે નગરસંસ્કૃતિની કૃત્રિમતા વિશે લખનારે શબ્દને પકડી પકડીને ફંગોળવાતો છે. દા. ત. ‘પરિપક્યતા’-૫-૬૩ કે ‘મૃત્યુ એક કારકુનનું’ વિપિનની બાણીતી રચનાઓ જોઈશું તો બાણીશે કે આંકીં પરિસ્થિતિનું કથન છે, નિદાન છે. ભાષા કે ભાવના નિર્વહણ માટે કવિએ કરવાનું કર્મ (કવિકર્મ) આંકીં ગરહાજર છે. વિપિનની કોઈ પણ રચના વિશે આમ જ કહી શકાશે. વિગતો કે વિચારોને ઠાંસી ઠાંસીને ભાષામાં ભરવાથી, ક્યાંક પ્રાસ કે શબ્દને ચપરાક ઉપયોગ કરવાથી કવિતા નથી થતી એવો મારો ખ્યાલ વિપિનને વાંચતા મને હંમેશા કનડયા કરે છે. નગરમાં જીવતા એક સપાટ કવિને આંખોપાંખો ચહેરો અલપઝલપ ‘આશંકા’માં જોઈ છું ને ખોઈ ખેસું છું.

‘રસાત્મકમ્ વાક્યમ્ કાવ્યમ્’ કે ‘રમણીય અર્થ પ્રતિપાદક શબ્દમ્ કાવ્યમ્’ કાવ્ય વિશેની આ સાદી સરળ પ્રાથમિક વ્યાખ્યાઓના વિસ્તૃત અર્થમાં પન્ના નાયકના ‘પ્રવેશ’ને તપાસીએ તો કેટલીક સારી રચનાઓ સામે મળે છે ! પ્રેમના વિવિધ ભાવ સંવેદનોને પન્ના યોગ્ય પ્રકૃતિ કે પદાર્થોના સાહચર્યો રચનાં રચનાં શબ્દસ્થ કરે છે. એની શબ્દયોજનામાં કવિની સામાન્ય મૂઝ અને કાળજી આવે છે. પન્ના ક્યાંક અરુઢ રીતે પોતાની વાત કરે છે. એક સ્ત્રી પાસેથી સ્ત્રીની પ્રણયાનુભૂતિના આવાં કાવ્યો મળે છે. ‘પ્રવેશ’માં કેટલીક રચનાઓમાં આમ મધ્યમ પ્રકારની કવિત્વ શક્તિનો પરિચય મળે છે. આવી રચનાઓની સંખ્યા પણ ઠીક ઠીક છે. (દા. ત. એકરાર ૫. પર વગેરે) છતાં પન્ના નાયક એકની એક ભર્મિને, એકના એક ભાવો કે વિચારોને વિવિધ રીતે વારંવાર મૂકવા રચના કરે છે ત્યારે એ રચનાઓ બધે જ સંનર્પક બનતી નથી ! આપણે ત્યાં સ્ત્રી કવિઓ ઘણી ઓછી છે. કેટલાક પ્રિવેચકોએ ‘પ્રવેશ’ની કવિતાને (સ્ત્રી

દાક્ષિણ્યથી પ્રેરાઈ ને હશે) ખૂબ વખાણેલી, બાકી આ કાવ્યોમાંય લાખામાં ગદ્યાગુતા, સપાટ અને સપાટી પર જ રહેતી અભિવ્યક્તિ, લાવ કે વિચારની ટાકાશ, કલ્પનો ઈત્યાદિની નૂતન તાજગીનો અભાવ ઈત્યાદિ અનેક મર્યાદાઓ પડેલી જ છે ! પન્નાની કવિતાના વિષયો એ હાથ લંબાવે ને પહોંચે એટલા જ દૂરના છે ! કવિ પાસે હોવી જોઈતી કલ્પના ઉડુચન શક્તિ કે કશુંક અવનવું, લઈ આવવાની સર્જક ભૂખ પન્નામાં ઓછી પ્રતીત થાય છે. એટલે એક ઉત્તમ સ્ત્રી કવિ, મીરાં પછી આપણને મળવી હજી બાકી જ રહે છે એમ કોઈ કહે તો આપણે ને પન્ના નાયકે સાંભળી લેવું પડે !

મોંઘો કાગળ, આકર્ષક છપાઈ, મઝાના લે આઈટ ‘સદ્ગ’, ‘આશંકા’ અને ‘પ્રવેશ’ને મળ્યાં છે એવાં આપણી સાચી અને ઉત્તમ કવિતાને મળે તો સૌને ગમે.

નર્મદ જોસ્સાને કવિતાનું જનકગળ ગણતો. ‘જોસ્સા’માં જ એ કવિતા કરવા બેસતાંને પછી ઉભરો શમી જાય તો ય એકાદ લીટી સાચી સારી લખાયા પછી એ કાચી-પાકી રચના પૂરી કરતો. નર્મદની કેટલીક અણુધડ રચનાઓ માટે લાગુ પડતી આ વાત આપણા કેટલાક નવ કવિઓને લાગુ પડે છે ! ‘કવિતા’ ‘સર્જના’ કરતાં ‘કવિ’ થવાનો ધખારો આપણા યુગમાં વધ્યો છે ! (‘કવિ’ હોવું એ લગ્ન માટે ય ગેરલાયકાત હોવા છતાં આવું કેમ થયું હશે ?) એકાદ પંક્તિ કે એકાદ રચના સારી થઈ હોય પછી સતત લખતા રહેવું અને સંગ્રહ કરવો એવી કવિ વૃત્તિમાંથી જન્મેલા ‘એકાંતોની સોડમાં’ (વજલાલ દવે) અને ‘શક્યના’ (સતીશ ડણાક) નામના કાવ્યસંગ્રહો પણ ગુજરાતી કવિતામાં ગણાય છે ! ‘વજલાલની રચનાઓમાં પ્રેમ અને પ્રકૃતિ છાંદસ-અછાંદસ અને ગીતના માધ્યમે વર્ણવાય છે. વજલાલ શામળના કાવ્યાદર્શ પ્રમાણે ‘સાદી દરી, સાદી વાત.’માં કવિતા જોતાં જણાય છે. અર્થ રસની (અહીં લાવતી) ચમત્કૃતિ કે રમણીય અર્થનું પ્રતિપાદન કરવું, સંવેદનની અરુઢ અભિવ્યક્તિથી, મુંઢર કલ્પનથી કે લાવલયના માધુર્યથી લાવકના હૃદયને વશ કરવાનું આ કવિવા શીખી નથી ! ગીતોનો લય કે ક્યાંક સંવેદનની ઝલુતા નોંધપાત્ર લાગે ! બાકી ‘એકાંતોની સોડમાં’ કાવ્યાભારી દૃઢ રચનાઓથી વિશેષ કશું નથી. કેટલીક જગ્યાએ તો ત્રિપય અને અભિવ્યક્તિ હાર્યારૂપ લાગે એવાં બની જાય છે. રાખવા જેવી કે કેંક અંશે સંતર્પક હોય એવી વજલાલની એકેય રચના ઉદાહરણ રૂપે મને મળતી નથી ! લાવકોને ક્યાંક પંક્તિઓ મળે ખરી. કહે છે વજલાલ મર્મને ગૂંથી જાણે છે ! પણ અહીં એ ક્યાંય કાવ્યમય બની આવ્યો હોય એવું લાગ્યું નથી.

‘શક્યતા’માં અસંખ્ય ‘વિચારોને’ અસંખ્ય ‘રીતે સતીશે મૂક્યા’ છે. ‘કથક પુરાણ કલ્પન કે પરીકથાની સૃષ્ટિનો’ એ ઉપયોગ કરે છે. પણ કાવ્યમાં એનું ‘ઓગળી જવું’ બનતું નથી. નવા વિષયો લાવવાના કે અરુઢ રીતે કાવ્ય કરવાના ધર્મામાં કવિતા અળપાઈ જાય છે. સાદા સપાટ ‘વિધાનોથી આજની’ યંત્રયુગીન માનવીની વેદના કે વિષાદ આકારિત ન થઈ શકે ! ધ્રુવડ, સૂરજ, અંધકાર, પોલાણ, જોપરી ને લઈ આત્મને હારખંડ ગોઠવી દેવાથી કવિતા રચાઈ જતી નથી. કવિતામાં એ બધું એના પૂર્ણ પરિવેશમાં ત્યારે જ પ્રગટે જ્યારે એ કવિની અનુભૂતિમાં અને પ્રતિભાતેજમાં અખડોળાય ! ‘તું’ નથી, ‘હું’ નથી, જળ નથી, સ્થળ નથી’ એવું અર્થહીન બળડવા કરતાં સંવેદનાને પરંપરાની રીતે ય ઉત્કૃષ્ટ શબ્દોમાં, લયમાં કે કલ્પનમાં મઢી હોય તો કવિતા થાય ! નોંધ-પણ તો લેવા જેવા સંગ્રહ વિશે ઈતિ અલમ્ !

અ-કવિઓની આપણી વણજરમાં હારખંડ ચાલ્યા આવતા મધુ કોઠારી, કેશુભાઈઓ, જોઈતારામ, મફતભાઈ, નલિન પંડ્યા, રમેશ આચાર્ય, ને એવા તો કેટકેટલાય છે ! ગુજરાતી કવિતાના ઉજ્જવળ ભવિષ્ય વિશે વળી કોઈક વાર—*

શિવરાત્રિ, ઇ.સ. ૧૯૭૨.

-
- * ૧. ‘સહજ’ : વાહીલાલ ડગલી. બાલગોવિંદ, ૧૦ રૂ. ૧૯૭૬.
 ૨. ‘આશંકા’ : ત્રિપિન પરીખ વોરા એન્ડ કું. ૧૫ રૂ. ૧૯૭૫.
 ૩. ‘પ્રવેશ’ : પન્ના નાયક “ ૨૦ રૂ. ૧૯૭૫.
 ૪. ‘એકંતોની-સોડમાં’ : વ્રજલાલ દવે રૂપાલી ૫ રૂ. ૧૯૭૬.
 ૫. શક્યતા : સતીશ ડણાક “ ૩-૭૫ રૂ. ૧૯૭૪.

મારી પાંચ ઇચ્છાઓ

પાણી નેરુડા

હવે એ લોકોએ મને જાંપવા દીધો છે.
હવે એ લોકો મારી અનુપસ્થિતિથી ટેવાઈ ગયા છે
હવે હું મારી આંખો બંધ કરી દઉં છું.
હું માત્ર પાંચ જ વસ્તુની ઇચ્છા સેવું છું,
એ મારા માનીતા પાંચ પારસમણિઓ છે.
એક છે સદાકાળનો પ્રેમ.
પાનખરને જોવી તે ખીછ વસ્તુ.
હું તો પાંદડાઓ વિના છત્રી જ ન શકું.
પાંદડાઓ — ઊડીઊડીને પૃથ્વી પર પડતાં.
ત્રીછ વસ્તુ તે ગમ્ભીર શિયાળો,
વરસાદ મને ગમે, ખરછટ ઠંડીમાં
અગ્નિ મને પાંખાળે તે ય ગમે.
ચોથી વસ્તુ તે ઉનાળો,
દલિંગરના જેવો સુપુષ્ટ.
અને પાંચમી વસ્તુ તે તારી આંખો.
માટિલડા, મારી પ્રિયતમા,
હું તો તારી આંખો વિના ઊઘી જ નહિ શકું.
હું તો તારી દષ્ટિરેખા વિના છત્રી જ ન શકું.
તું તારી આંખોથી મને અનુસરે
એ માટે તો હું વસન્તને પણ અનુક્રમ રીતે ગોઠવી લઉં.
બસ, મારી ઇચ્છાઓનો આ છે દૂકો ને દય સરવાળો.

આમ ગણો તો કશું નહિ, આમ ગણો તો બધું જ.
હવે એમને જવું હોય તો જાય.

હું એટલું બધું જીવ્યો છું કે એક દિવસ
એઓએ મને પરાણે ભૂલી જવો પડશે
કાળાં પાટિયા પરથી ભૂસી નાખવો પડશે
મારું હૃદય કશાંક અખૂટથી ભરેલું હતું.

પણ હું જાંપી જવાનું કહું છું
તેથી કદિ એમ ન માનશો કે હું મરી જવાનો છું.
ના, એથી ઊંધું જ ખરેખર બનવાનું છે.

હું જીવ્યો જવાનો છું—

હોવું, જીવ્યો જ જવું.

પણ જો મારામાં ધાન્ય અંકુરિત નહિ
થયા કરતું હોય, ધરતીને ભેદીને ફણગો નહિ ફૂટતો હોય
અને પ્રકાશને આંબવા નહિ મથતો હોય
તો હું નહિ હોઈ;

પણ માતૃત્વ ભરતી પૃથ્વી અન્ધકારભરી છે
અને મારામાં ય ઊંડે ઊંડે અન્ધકાર છે.
હું એવો ફૂવો છું જેના પાણીમાં રાત્રિ
એના તારાઓને પાછળ મૂકી જાય છે.
અને એ એકલી ખેતરોમાં થઈ ને ચાલી જાય છે.

પ્રશ્ન આટલું બધું જીવ્યાનો છે
ને તેથી જ મારે હજી એટલું જ વધારે જીવવું છે.
મારો અવાજ આટલો સ્પષ્ટ ક્યારેય નહોતો,
મારાં સુખનોથી આટલો ધનાઢ્ય હું ક્યારેય નહોતો.
હજી જરા વહેલું છે,

આ પલટાયા કરતો પ્રકાશ મધમાખીનાં ટોળાં જેવો છે.
આ દિવસ જોડે મને એકલો પડી રહેવા દો.
હું ફરી જન્મવાની અનુમતિ માગું છું.

✱

‘વેરનાં વળામણાં’ મલયાળમમાં

અત્યાર સુધી ગુજરાતીમાંથી જે ચાર-પાંચ પુસ્તકો મલયાળમ ભાષામાં અનુવાદ પામ્યા છે એ તમામ અંગ્રેજી અગર હિન્દીમાંથી મલયાળમમાં ભાષાંતર પામ્યા છે. જ્યારે શ્રી હરકિસન મહેતા કૃત ‘જગ્ગા ડાકુનાં વેરનાં વળામણાં’ નામની બેસ્ટ સેલર નવલકથા ગુજરાતીમાંથી સીધો મલયાળમમાં અનુવાદ પામતું સર્વ પ્રથમ પુસ્તક છે.

કેરળ સ્ટેટમાં આવેલ કપીલોન શહેરમાંથી પ્રગટ થતાં ‘કેરળ શબ્દમ્’ (કેરળનો અવાજ) નામના બહોળો ફેલાવો ધરાવતા મલયાળમ સાપ્તાહિક માટે, જાણીતા લેખક અનુવાદક કમલ જસાપરા ગુજરાતીમાંથી સીધો મલયાળમમાં અનુવાદ કરી રહ્યા છે. આજ દિન સુધી જસાપરાએ મલયાળમમાંથી ૯ પુસ્તકો તથા ૧૭૫ જોટલી નવલિકાઓને ગુજરાતીમાં અનુવાદ કર્યો છે. જેમાંથી ત્રણ નવલકથા નંશનલ થુક ટ્રસ્ટે તથા બે નવલકથા સાહિત્ય અકાદમીએ ગ્રંથસ્થ કરી છે.

અન્ય ભાષામાંથી ગુજરાતીમાં ભાષાંતર કરતાં આપણાં અનુવાદકો ગુજરાતીમાંથી એ ભાષામાં ભાષ્યે જ અનુવાદ કરતાં હોય છે, જ્યારે જસાપરાએ ગુજરાતીમાંથી ૧૫ નવલિકાઓ મલયાળમમાં અનુવાદ કર્યા અનુવાદ બાદ ‘વેરનાં વળામણાં’ નામની કદાચ સૌથી મોટી નવલકથાનો મલયાળમ અનુવાદ શરૂ કરી દીધો છે.

ખીજા એક મલયાળમ સાપ્તાહિકે પણ ગુજરાતી નવલકથાની માંગણી કરી છે.

ગુજરાતી સાહિત્ય સમાચાર

તાજેતરની મારી કોચીનની મુલાકાત દરમ્યાન ત્યાંથી પ્રગટ થતાં એક મલયાળમ સાપ્તાહિકના તંત્રીએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઊડાં રસ દાખવા મહિનામાં એકવાર ગુજરાતી સાહિત્યના સમાચાર પ્રગટ કરવાનું ક્યૂલ્યું છે.

આથી દરેક સાહિત્યપ્રેમી ભાઈ બહેનો, સંસ્થાઓ, પુસ્તક પ્રકાશકો વગેરેને મારી વિનંતિ છે કે ગુજરાતી સાહિત્યને લગતાં નાનાં-મોટા સમાચાર મને નીચેના સરનામે મોકલી આપે જેથી એનો મલયાળમમાં અનુવાદ કરી પ્રકાશન માટે મોકલી શકું.

—કમલ જસાપરા

૮, શાહીન એપાર્ટમેન્ટસ

લગવતિ હોસ્પિટલની સામે

સરદાર પટેલ રોડ, બોરીવલી

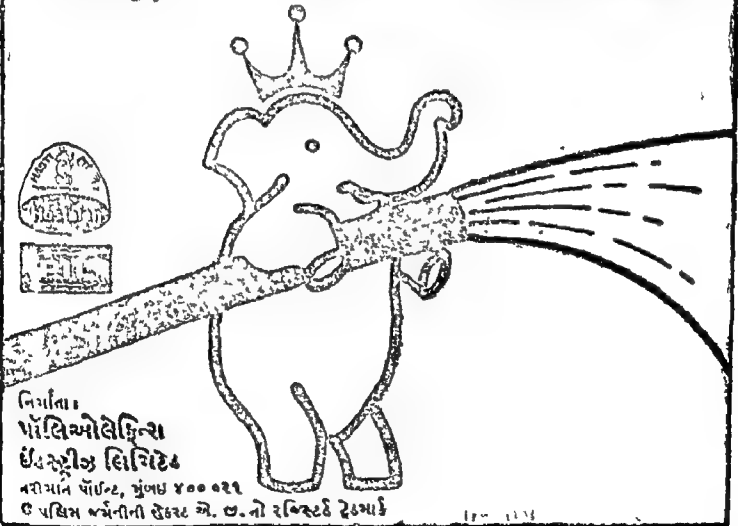
(વેસ્ટ) મુંબઈ-૪૦૦૦૬૨

૨૧ એપ્રિલ જુલાઈ ૮૦



દિવિત પાઈપ

પેટ્રોલ જે સેફ વરદાન



CHAITRA-PIL-116 GJ



The temple of Vishnu, in a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vichwanath.

The Vichwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

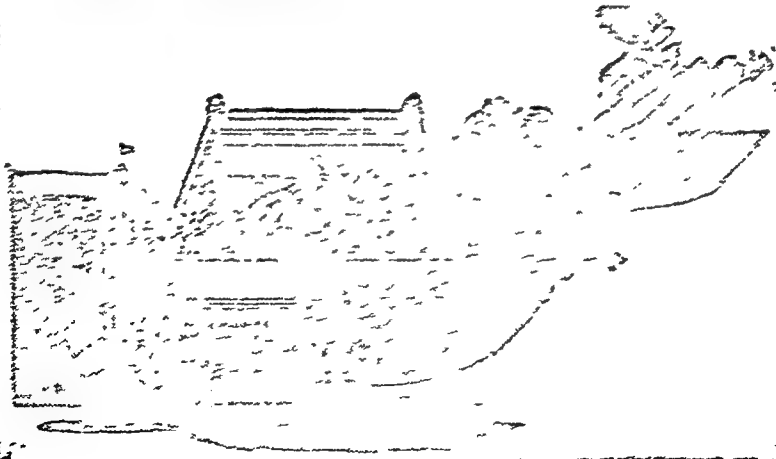
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



UNFATHOMABLE GROUP



Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ② ACETIC ACID
- ② MONOCHLORO ACETIC ACID
- ② SOLVENTS
- ② PLASTICIZERS
- ② BENZYL PRODUCTS
- ② POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICALS
LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.

Alembic Glass Industries Ltd.,
Baroda and Bangalore.

Manufacturers of Glass Containers
and Yerawares For Modern Living

માલિક-મુદ્રા-પ્રકાશક : શ્રીમા જીવી, કચ્છ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : શ્રીમા ટ્રિ-ટરી, આવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧.

ಪೊದ್ದ - ೩೪

નવા વર્ષનું લેવાજમે તરત મોકલો

(એક મા ફાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

સુલભ પ્રતિભા

૧૯૮૦

વર્ષ ૩

અંક ૩૪

ત્રીઓ

સો. ઉમા જોષી ૬૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૦
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુમ્બઈ ૪૦૦ ૦૩૬.

જયંત પારેખ એ/૨૦, અંગિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, બાટકોપર
(પૂર્વ) મુમ્બઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લેવાજમ શા. વીગ

લેવાજમે લેવાવાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુમ્બઈ રસિક શાહ, મુમ્બઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત,' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, ગજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧,

બિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ આણંદ.

સૌરભ પ્રસન્ન જાંઘર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સો. ઉમા જોષીના સરનામે મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

‘એતદ્’ દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

અમલદાર અંગેનો સંઘર્ષો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. દેવ. હીક્કિન, ૭, અમરવિલા, અંદ્રોદય પાસે,

અંગ. ૧૧ રોડ, વડોદરા-૩૬૦ ૦૧૬.

પોતાના સ્વાતન્ત્ર્યનું જોને તીવ્રતમ જ્ઞાન હોય તેવી વ્યક્તિ સમગ્ર આર્ગેસમાં એક માત્ર ઓરેસ્ટીસ છે. સાર્ત્રના 'ધ ક્લાઈઝ' નાટકમાં આવા ઓરેસ્ટીસ વિશે એઈલ્થસ્થસ મૃત્યુના દેવ જિયસને કહે છે :

‘ A free man in a city acts like a plague-spot.’
રાજા એઈલ્થસ્થસ અને દેવ જિયસ બંનેને માટે આવી સ્વતન્ત્ર માનવી ભયાવહ છે. પોતાના સ્વાતન્ત્ર્યનો એપ એ સમગ્ર આર્ગેસને, સમગ્ર માનવજાતને લગાડી

શકે છે. મુક્ત સાર્ત્ર વિધાયક સ્વરૂપે આપણી સદીમાં આવા ‘સ્લેગ-સ્પોટ’ પુરવાર થયા. એમના મૂળગામી માનવચિન્તનનો તેમ જ એમના જલદ, વેધક અસ્તિત્વવાદી વિચારનો એપ યુરોપને અને સમગ્ર વિશ્વને લાગ્યો. માનવ-સ્વાતન્ત્ર્ય અને તેના અસ્તિત્વને વિશેના તમામ આચાર-વિચારોની બધી ક્ષણોમાં સાર્ત્ર ચિરસ્મરણીય બની રહેશે.

૧

મનુષ્યથી વધુ નક્કર બાબત આ સંસારમાં બીજી એકંદ્ર નથી. સાર્ત્ર એને વિશેનું અત્યંત વાસ્તવિક અને પ્રતીતિસભર દર્શન લઈને આવ્યા હતા. મનુષ્ય જ એમના દર્શનનું કેન્દ્ર છે. પરિણામે સાર્ત્રમાં એક જાતની અખિલાઈ છે. વ્યક્તિ સાર્ત્ર, સર્જક સાર્ત્ર, ચિન્તક સાર્ત્ર જેવાં ખણ્ડદર્શનો એમના સંદર્ભમાં ક્યારેક બુલાવનારાં બની રહે તેવી એ અખિલાઈ છે. બલકે આ મનીષી માત્ર દાર્શનિક કે ચિન્તક નથી રહ્યા, પરંતુ કર્મ અને ક્રિયાના પુરુષ રહ્યા છે. એમના સમગ્ર વિચારને ક્રિયામાં ફરતો જોઈ શકાય એવી વાસ્તવિકતાનો તેમનામાં હમ્મેશનો એક આગ્રહ વરતાયો છે. તેઓ જોટલા ‘ફિલોસોફર ઓફ ફીડમ’ છે તેથી વધુ ‘ફિલોસોફર ઓફ રિસ્પોન્સીબિલિટી’ છે. ચુકવાયા વિનાના કોઈ સ્વાતન્ત્ર્યને સાર્ત્ર આહતા નહોતા. સ્વાતન્ત્ર્ય એક મૂલ્ય હોય, તો મૂલ્ય ચુકવાયા વિનાનું સ્વાતન્ત્ર્ય તો એક ખાલીપો જ છે એ વિચાર અહીં અવનવી રીતે ધુંટાયો છે.

૨

સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર તેમના માનવવિચારનો આ ભૂમિકાનો એક આવશ્યક સંવિભાગ છે. એને ખણ્ડશ : જોવાનું જરા ય સલાહભર્યું નથી. પોતાની કારકિર્દી દરમિયાન એક જીવંત અને જવાબદાર વ્યક્તિમાં હોય તેવા બધા જ વિરોધાભાસો, સંકુલતાઓ અને અધૂરપો તેઓ અગટાવતા રહ્યા. સાહિત્યકલા જેવી શબ્દસ્પર્શિતે ક્રમશ : ત્યજતા રહ્યા. પરિણામે એમણે આપેલા સાહિત્ય-વિચાર એકત્રિત એવી પૂર્ણ મીમાંસા નથી. અલબત્ત, ‘લેખન શું છે?’ ‘શા માટે લખવું?’ ‘કાણે કેને માટે લખે છે?’-જેવા પાયાના પ્રશ્નો ઉપાડીને તેમણે સાહિત્ય પ્રત્યેના પોતાના એક ચિન્તક અને સર્જક તરીકેના

સમૃદ્ધ વલણને સુવિશદ કરી આપ્યું છે ખરું. ‘સાહિત્ય શું છે?’-તો જવાબ એક સાહિત્યકાર આપે એ ઘટના અત્યંત મહત્વની તો છે જ-કેમકે મોટા ભાગના સાહિત્યકારો, એવો કોઈ પ્રશ્નોત્તર કર્યા વિના જ, ગયકાએ રાખતા હોય છે. સાર્ત્ર એવા મંદર્ભમાં પૂરા ગમ્ભીર અને ગંભીર સાહિત્યચિન્તક રહ્યા છે, એમના સાહિત્ય-વિચારમાં આ પ્રકારની અધિકૃતતા લગેલી છે. પરંતુ એટલે જ, આ વિચારને સાર્ત્રના વિશેષાધિકારનો પાસ બેસેલો છે; એક અર્થમાં આ વિચાર ખુલ્લો વિચાર જની રહેતો નથી, એના પર સાર્ત્રની પૂરી છાપ બેસેલી છે, એમ પણ કહેવાયું છે. છતાં, આ સદીની મહાન વિવેચનાત્મક ગ્રંથવળ ‘નવ્ય વિવેચન’ અને ત્યાર પછીનો, નવ્ય વિવેચનોત્તર, ગાળો જે ગતિવિધિ દર્શાવી આપે છે, તેમાંથી સાહિત્યવિચારક સાર્ત્રની બાદબાકી કરવાનું કદી ન ખાલવે તેવી તેમાં શુભસમૃદ્ધિ લળી છે, એ પણ એટલું જ સાચું છે.

હમણાં જ કહ્યું તેમ, સાર્ત્રનાં સાહિત્યવિષયક વિચારો એમનાં પોતાનાં, વિલક્ષણ વિચારો છે. છતાં એનું માળખું માત્ર અસ્તિત્વવાદી નથી, જેટલું હોવું ઘટે તેટલું નથી. એ માળખું વસ્તુલક્ષી, સુખ્યત્વે તાર્કિક, છે અને એમના સાહિત્યપરક મિત્ર વલણનું સુગઠિત ભાવે સમર્થન કરનારું છે. ફેરિક જેમ્સન યોગ્ય રીતે જ કહે છે, કે સાર્ત્ર ભાષાકીય આશાવાદ અને સાહિત્યસ્વરૂપપરક નૈરાશયનું એક નોંધ ખાત્ર મિલનબિન્દુ છે. એક તરફથી, આપણામાંના મોટા ભાગનાઓ એવો દૃઢ આશાવાદ ધરાવે છે, કે ભાષા, અભિવ્યક્તિને વિશેની અનન્ત શક્યતાઓ ધરાવે છે; તો બીજી તરફથી, આપણામાંના ઘણાની એવી એક ચોક્કસ લાગણી બંધાયેલી છે કે સાહિત્યસ્વરૂપો આપણાં અનુભૂતોને અમુક શેલીઓમાં કે ઢાંચાઓમાં ઢાળે છે અને એ રીતે હમેશાં અનુભૂતને વિ-કૃત કરે છે. સાર્ત્રમાં આ દૃઢ આશાવાદ અને આ ચોક્કસ લાગણીનું સંમિશ્રણ જોવા મળશે. આ જાતનો વિરોધભાસ જે કંઈ સંદિગ્ધતાઓ જન્માવે તે બધી સાર્ત્રના સાહિત્યવિચારને વળગેલી છે-પરિણામે એ વિચાર ફીક ફીક મૂંઝવનારો અને તેથી જ, કદાચ રસપ્રદ પણ બન્યો છે.

૩

પણ જો અહીં સ્પષ્ટરૂપે સાર્ત્રની છાપ બેસતી હોય, તો એનો અર્થ એ જ, કે એનાં મૂળ સાર્ત્રના પોતાના ચિન્તનમાં હોવાં ઘટે. સાર્ત્રનું તત્ત્વ-

ચિન્તન એક અર્થમાં ઇતિહાસ-નિરપેક્ષ છે, તે બીજા અર્થમાં ફિનોમિનોલોજી-જેવી વિચારશાખાનો ઇતિહાસ પણ ધરાવે જ છે. સ્વાતન્ત્ર્ય અને જવાબદારીની તેમ જ અધિકૃત અસ્તિત્વને વિશેની એમની દૃઢ માન્યતાઓએ એમને માર્ક્સવાદ પ્રતિ દોર્યા અને એમનામાં એક સંગીન ‘સમાજવાદી માનવવાદ’ ‘સોશ્યાલિસ્ટ-હ્યુમેનિઝમ’-જન્મ્યો. એ ‘નવ્ય માર્ક્સવાદ’ પણ એમના તત્ત્વચિન્તનનો એક નોંધપાત્ર છેડો છે. એમના અસ્તિત્વવાદી તત્ત્વચિન્તનને એ મૂળ અને એ છેડાના અભાવમાં કદી પામી ન શકાય. સાર્ત્રની ધણી બધી સાહિત્યિક સમજો અને વિભાવનાઓની દાર્શનિક પીઠિકા માત્ર અસ્તિત્વવાદી નહિ, પણ આવી ત્રિવિધ છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો એમ કહેવાય, કે સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર, ફિનોમિનોલોજી, અસ્તિત્વવાદ અને એમની શૈલીના નવ્ય માર્ક્સવાદની ભરપૂર છાયામાં ઉછરેલો વિચાર છે. એ ત્રિવિધ પીઠિકાના લાલાલાલથી એ વિચાર-જરાય વંચિત રહી શક્યો નથી. આપણે એના એ સ્વરૂપને પામીએ તે પહેલાં, એ દાર્શનિક પીઠિકાનો આછો પરિચય મેળવી લઈએ.

૪

કલ્પ મેઈન્ટેનન્ટ ખાતે સાર્ત્રે ‘અસ્તિત્વવાદ અને માનવતાવાદ’ અંગે જે વ્યાખ્યાન આપ્યું તે મૂળ ફ્રેન્ચમાં ૧૯૪૬માં પ્રગટ્યું હતું. ૧૯૪૮માં એનો અંગ્રેજી અનુવાદ આપતાં અનુવાદકે ફિલિપ મેઈરેત લખે છે, કે ફ્રાન્સની આ અસ્તિત્વવાદી ચળવળ એક ઝળહળતી સફળતા હતી: એ, વિચારોમાં આવેલી કશી ગતિશીલ ફેશન જ નહોતી, પણ એની પાછળ સોએક વર્ષનો ઇતિહાસ અને એવા ઇતિહાસનું બળ હતાં. એ એક શક્તિશાળી વિચાર-સમ્પ્રદાયનું પ્રતિનિધિત્વ કરનારી ચોક્કસ વિચારધારા હતી. પશ્ચિમના માનવ-ચિન્તનને વારે વારે અતિ-પદ્ધતિકરણની જે ભીંસ વેકવી પડી છે, તેવી ભીંસની પૂર્વભૂમિકા અસ્તિત્વવાદ પણ ધરાવે છે, એટલે કે એવી ભીંસને સફળતાપૂર્વક વિદારનારા ચિન્તન તરીકે એનો પૂરો મહિમા થયેલો છે.

૫

એ વિચાર-સમ્પ્રદાયને વીગતે જોતાં પહેલાં સાર્ત્રને સત્તરમી સદીના સુખ્યાત ફ્રેન્ચ ગણિતી અને તત્ત્વચિન્તક રેને ડેકાર્ટના સંદર્ભમાં તથા-

ઓગણીસમી સદીના જર્મન તત્ત્વચિન્તક એડમમ્સ હ્યુમેન્ના સંદર્ભમાં મુખ્ય
 જોવાની જરૂર છે. જાને ચિન્તકોનો કીક કીક પ્રસાવ. કીકીને સાર્ત્ર જાનેથી
 ચોક્કસપણે મુક્ત પણ થયા છે. દેકાર્ત સૌથી પહેલું સલ એ ઉચ્ચારે છે, કે
 તત્ત્વચિન્તનનો પ્રારંભ વિચારવાની પ્રવૃત્તિથી જ થાય છે. તત્ત્વચિન્તક પ્રત્યેકને
 વિશે શંકા ખડી કરીને પોતાના ચિન્તનનો ભલે પાયો નાખે, પણ એક ચીજને
 અંગે એ શંકા નહિ જ કરી શકે, અને તે ચીજ તે એ પોતે જ-જે ચિંતવી
 રહ્યો છે, અથવા શંકા કરી રહ્યો છે તે. ચિન્તક પોતાને વિશે શંકા કરી શકતો
 નથી. 'મેડિટેશન્સ'માં દેકાર્તે આપણી શંકાઓ, સંશયો કે આપણા વિચારોના
 આવશ્યક વિષયોને રૂપે આપણા અસ્તિત્વની નિશ્ચિતિને અવારનવાર 'Cogito'
 તરીકે વર્ણવી છે- 'Cogito ergo sum' : I think, therefore I am.
 પદ્યોર્થને પ્રત્યક્ષપણે ઓળખાવનારા સાધનને રૂપે વિચારોને ઘટાવતી સ્કોલેસ્ટિક
 પરંપરાને દેકાર્તની જ્ઞાનની વિભાવના વડી જાય છે. એ, દેકાર્તથી ઈમાન્યુએલ
 કાન્ટ સુધીના તત્ત્વજ્ઞાનવિષયક વિકાસનું મહત્ત્વનું પગલું પણ છે. કયા
 વિચારો વાસ્તવિકતાની નકલ છે અને કયા ચિત્તના પોતાના માત્ર ફેરફારો છે
 એ નક્કી કરનારી તર્કપ્રક્રિયા પર દેકાર્તે ભાર મૂક્યો હતો. પરિણામે ચિત્ત
 અને જડ પદ્યર્થ વચ્ચેનું દ્વૈત પ્રકાશિત થયું હતું. વિશ્વના અસ્તિત્વને વિશેની
 શંકા-એ પ્રારંભિક સંશય, વિચારક દ્વંચ લેખે ઘટાવતી આપણા અસ્તિત્વની
 નિશ્ચિતિ, જ્ઞાન-વિભાવના તથા ચિત્ત અને જડ પદ્યર્થ વચ્ચેનું દ્વૈત : દેકાર્તની
 પદ્ધતિનાં, એટલે કે કાર્ટેસિયનિઝમનાં, નોંધપાત્ર પાસાં છે. સાર્ત્રના તત્ત્વદર્શનનું
 એ મહત્ત્વનું માળખું બની રહે છે. સાર્ત્ર અને તમામ અસ્તિત્વવાદીઓ,
 મનુષ્ય જ તત્ત્વચિન્તનનો પહેલો પદ્યર્થ છે એવા દેકાર્તના આગ્રહને વધાવી લે
 છે, સાર્ત્રની પહેલી નવજ 'નોસિયા'માં સાર્ત્ર, પરાક્ષપણે, દેકાર્તનો એવો ઋણ-
 સ્વીકાર તો કર્યો જ છે, પણ પોતાના સિન્ન માર્ગનો ઈશારો પણ આપ્યો છે.
 રોકિતિ પોતાના ખરા સ્વત્વને વિશ્વના એક પૂરેપૂરા મુક્ત એજન્ટને રૂપે પામે
 છે તે તર્કને લીધે નહિ, પણ વસ્તુઓને લીધે. વિચારોના તાર્કિક પૃથક્કરણથી
 નહિ. પણ સાર્ત્ર પોતાના તત્ત્વચિન્તનનો પ્રારંભ વાસ્તવિકતાને વિશેની મનુષ્યની
 સમ્પ્રજ્ઞતાથી કરે છે. વાસ્તવિકતા પોતાના અસ્તિત્વને માટેના કશા આવશ્યક
 કારણ વિનાની છે, માત્ર છે, અને પોતે સમ્પૂર્ણપણે મુક્ત છે. 'નોસિયા' તો
 એક પ્રકારની ઊંચક છે, તમ્મર-અવસ્થા છે-જ્યારે આપણે વાસ્તવિકતાને
 અર્થપૂર્ણ બનાવવાના આપણા સ્વાતન્ત્ર્યનો અને આપણી જવાબદારીનો પૂરી
 આમાલિકતાથી સામનો કરતા હોઈએ છીએ, એ, 'Visceral cogito' છે.

દેકાર્તના તત્ત્વજ્ઞાનનો સર્વસાધારણ પ્રભાવ ગ્રીલનારા સાર્ત્ર જ્ઞાન અને ચેતનાને વિશેનાં દૃષ્ટિબિન્દુઓમાં તેમનાથી ઘણા ઘણા જુદા પડે છે. કાર્ટિસિયન પરમ્પરાના ભંગનું કારણ સાર્ત્ર માટે હ્યુસેર્લ અને તેમનો તત્ત્વ-લિંગમ છે. દ્વિતોમિનોલોજી વર્ણનપરક વિજ્ઞાન છે તથા ચેતના હમેશાં કશાકતી ચેતના છે એવા હ્યુસેર્લના બે મૂલ્યવાન વિચારોને સાર્ત્ર ભરપૂરતાથી અનુસરે છે. પરંતુ, ચેતનાને સીધેસીધું મળેલું તો અસ્તિત્વ છે, સત્ત્વ નહીં—એવા વિચારથી હ્યુસેર્લથી સાર્ત્ર જુદા પડે છે. અસ્તિત્વનું તત્કાળ ગ્રહણ, એવી intuition, સાર્ત્રના અસ્તિત્વવિષયક દર્શનનો મર્મ છે તેમ જ તેમના ‘બીઇગ’ એન્ડ નથિંગનેસ’નો પાયો છે. સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ હ્યુસેર્લ સત્ત્વવાદી છે, કેમકે તેઓએ, ‘વસ્તુઓ શું છે’—ને વિશેના જ્ઞાનને તત્ત્વજ્ઞાનનો પાયાનો હેતુ લેખ્યો હતો, બલકે તેને વિશે પૂરા આગ્રહી બન્યા હતા. મોટા ભાગના તત્ત્વજ્ઞાનને સાર્ત્રે ‘સત્ત્વવાદી’ લેખ્યું છે, કેમકે મોટાભાગના ચિન્તકોએ સત્ત્વને અસ્તિત્વની પૂર્વે મૂક્યું છે, એની અગ્રિમતાને આગળ કરી છે. ‘સત્ત્વ’ અને ‘અસ્તિત્વ’ વચ્ચેનો આ ભેદ મધ્યયુગીન સ્કોલેસ્ટીક પરમ્પરાની દેણ છે. તમામ વાસ્તવિકતાનાં લિન્ન પાસાંને રૂપે સત્ત્વ અને અસ્તિત્વને જોનારા એઓ આમ કહેતા : ‘વસ્તુ શું છે?’ એવા પ્રશ્નનો જે જવાબ મળે તેને સત્ત્વ ગણવું—જવાબ એ, કે પદાર્થની મૂળ પ્રકૃતિ અથવા તેની ‘સંરચના’ સત્ત્વ છે. તેમના આવા દૃષ્ટિબિન્દુ અનુસાર, મનુષ્ય આવશ્યકપણે ‘રેશનલ એનિમલ’ છે. તો બીજી તરફ, ‘વસ્તુ છે?’ એવા પ્રશ્નનો જે જવાબ મળે તેને અસ્તિત્વ ગણવું એમ તેઓ કહેતા. આપણા એને વિશેના વિચારથી એને મુક્ત, સ્વાયત્ત, બનાવનારી પાયાની ક્રિયા તે અસ્તિત્વ છે. તદ્દનુસાર, બહેલ, નહિ કે મર્મેઈડ — મત્સ્યકન્યા —, કોઈનાયે વિચારથી મુક્ત, સ્વાયત્ત, એવું અસ્તિત્વ છે.

સાર્ત્રને મન અસ્તિત્વ સત્ત્વની પૂર્વે છે, કેમકે અસ્તિત્વ જ ‘the very paste of things’ છે. હ્યુસેર્લે વિશ્વના અસ્તિત્વને વિશેના પ્રશ્નને ‘એકેટ’ કરેલો, કેમકે, તેમ કરવાથી વિશ્વની વિલક્ષણતામાં કે તેની સમૃદ્ધિમાં કશો ફેર પડતો નથી, એમ તેઓ માનતા હતા. સાર્ત્ર અનુસાર, એવો ફેર અવશ્ય પડે છે. અસ્તિત્વ સત્ત્વ પૂર્વે છે, એનો અર્થ એ કે અસ્તિત્વ અર્થ પૂર્વે છે, કેમકે સત્ત્વ જ પદાર્થોને મૂળ અર્થો અર્પનારું છે. સાર્ત્ર આ તર્કનો સ્વીકાર કરીને એવા નિર્ણય પર આવ્યા કે મનુષ્ય અને પ્રકૃતિમાં અસ્તિત્વ બધા સંલવિત અર્થોની પૂર્વે છે. મનુષ્યના સંદર્ભમાં આ અગ્રિમતાની વાત તેમણે સવિશેષભાવે કરી છે. મનુષ્યનું જે કંઈ લાક્ષણિક છે તે તેનાં કાર્યોમાંથી પરિણમે છે, અને

તે પૂર્વે તે કદી હોતું નથી. હા, શરીર અને જન્મ જેવી સમાન સ્થિતિઓ સૌને મળી છે, તે તેમનાં કાર્યો પૂર્વે છે પણ ખરી, છતાં એ સ્થિતિઓથી મનુષ્ય માનવીય બનતો નથી. એ સ્થિતિઓનું મુક્ત અર્થઘટન, એને વિશેની પ્રતિક્રિયા જ, મનુષ્યને વિલક્ષણ માનવી બનાવે છે. આમ, સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ, મનુષ્ય જ પોતાના સર્વનું 'નિર્માણ' કરે છે, સર્વ તેનાં કાર્યોથી જન્મે છે, અને કાર્યોને અનુસરે છે. અસ્તિત્વ અને સર્વની આ પૂર્વાપર સ્થિતિ જ મનુષ્યને સાચા અર્થમાં સ્વતન્ત્ર બનાવે છે. અહીં નોંધવું જરૂરી લેખાશે, કે સાર્ત્રનો નિરીશ્વરવાદી અસ્તિત્વવાદ એવડી ધાર ધરાવે છે: મનુષ્ય અને પ્રકૃતિ બેયમાં અસ્તિત્વ સર્વ પૂર્વે છે એવું કહીને તેઓ એમ સૂચવે છે, કે જડ લૌતિક પદાર્થો-મેટલ-તો માત્ર છે. એને પોતાના હોવાપણાને માટેનું કોઈ અનિવાર્ય કારણ છે જ નહિ. માટે એના અસ્તિત્વનું વસ્તુપદાર્થોમાં, તે સર્વવિહોણા હોવાથી, સમર્થન શોધી શકાતું નથી, કે વસ્તુપદાર્થોની બહાર પણ તેના અસ્તિત્વનું સમર્થન શોધવાનું અશક્ય બની રહે છે-એટલા માટે, કે વસ્તુપદાર્થોની બહાર, સાર્ત્ર અનુસાર, ઈશ્વર નથી. મનુષ્ય પણ કશા, પૂર્વે અપાયેલા, અર્થ વિનાના વિશ્વમાં માત્ર ફંગોળાયેલો છે. જો કે સાર્ત્ર અહીં મહત્વની વાત એ કહે છે, કે મનુષ્ય ભલે ફંગોળાયેલો હોય, પણ 'વિશ્વ' એને કારણે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે- 'come-to-be'. કેમકે મનુષ્યનું અસ્તિત્વ અને તેનો પુરુષાર્થ જ વાસ્તવિકતાને કે સત્તે અર્થ બક્ષે છે, ન કોઈ બીજું.

અહીં, હ્યુસેર્લના વિદ્યાર્થી અને એટલા જ બળ્લીતા અસ્તિત્વવાદી માર્ટિન હાઇડેગરને અસ્તિત્વની અગ્રિમતા પરત્વે સાર્ત્રના નોંધપાત્ર પૂર્વસૂચિ લેખવા જોઈશે. તેમણે પોતાના 'બીઇગ એન્ડ ટાઈમ' માં વાસ્તવના મહત્વના પાસા તરીકે સમયનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, અને કહ્યું છે, કે સમય વાસ્તવિકતામાં મનુષ્યના અસ્તિત્વ દ્વારા પ્રવેશે છે. જો કે સાર્ત્ર અહીં જુદા પડીને એમ કહે છે, કે સમય નહીં પણ શૂન્યતા-નર્થિંગનેસ-માનવ-અસ્તિત્વનું હાર્દ છે અને મનુષ્ય તમામ વાસ્તવિકતાઓમાં તેને તેડી લાવે છે. સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ માત્ર શૂન્યતા જ સંપૂર્ણપણે સ્વચ્છ બની શકે છે. સત્-બીઇગ-તેમ કરી શકે નહીં, કેમકે તે પોતાથી એકરૂપ હોય છે, તેથી તે માત્ર પોતાને જ છતું કરી શકે છે. માત્ર શૂન્યતા જ પોતે નથી અને તેથી તે 'ટોટાલિટી ઓફ અનધર' છે. અલબત્ત, સાર્ત્રનો શૂન્યતાનો વિભાવ અમૂર્ત વિભાવ નથી, ચોરસ વર્તુળનો નથી, પણ મૂર્ત વિભાવ છે. સાર્ત્રમાં શૂન્યતાના એ મૂર્ત વિભાવનું અનેકશ: સમર્થન મળે છે. સાર્ત્ર, આધ્યાત્મિક વાસ્તવિકતાઓનું અસ્તિત્વ, એક તરફથી, નથી

સ્વીકારતા તથા બીજી તરફથી, તેઓ, માનવ-સ્થિતિના અતિસરલીકરણમાં પરિણમતા ભૌતિકવાદને પણ નથી સ્વીકારતા. તેમની આ બંને મહત્વની અસ્વીકૃતિઓ તેમના અસ્તિત્વવાદમાં પાયાની છે. સાર્ત્રને મન માત્ર અસ્તિત્વ જ ભૌતિકતા છે. શૂન્યતા જ, મનુષ્યને, જે શુદ્ધપણે ભૌતિક છે તેનાથી જુદો પાડી આપે છે. સાર્ત્રના દૃઢ મત પ્રમાણે, ઈશ્વર પણ નથી કે આત્મા પણ નથી, છે માત્ર ‘હોવાપણું’ અને ‘શૂન્યતા.’—આ બેમાંથી વિશ્વનો ઉદય થાય છે.

૬

દેકાર્ટને બાદ કરતાં, હ્યુસેર્લ અને હાઇડેગરનો આ સંદર્ભ સાર્ત્રને જર્મન તત્ત્વજ્ઞાનની પરંપરામાં પ્રગટેલા અસ્તિત્વવાદી વિચાર-સમ્પ્રદાય સાથે જોડી આપે છે. એમાં મુખ્યત્વે કિર્કેગાર્ડ, નિત્શે, કાલ્ થેસ્પર્સ, હ્યુસેર્લ અને હાઇડેગરનો ઉલ્લેખ કરી શકાય.

હેગલના ‘ડાયલેક્ટિક’ માં જર્મન દિલોસોફી એની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી હતી. પણ એનો અલગ-તલ સમર્થ વિરોધ ડેનિશ ચિન્તક કિર્કેગાર્ડે કર્યો. એમણે જોયું કે મોટા ભાગનું તત્ત્વજ્ઞાન ઘટનાપરક હોવાપણું નહોતું, પણ ઘટનાની ઉપેક્ષા કરનારું, હોવાપણું વિશેનું હોવાપણું હતું. કાન્ટનું ચિત્ત-વિશ્લેષણ કે હેગલનો, વિચાર અને ઇતિહાસને વિશેનો ઉત્ક્રાન્તિવિચાર બર્થ ભાસતાં હતાં. કેમકે, ઘટનાઓનો મૂળાધાર તો વૈયક્તિક નિર્ણયો છે, અને એવા નિર્ણયોને વિશે એ તત્ત્વજ્ઞાન કશી મદદ કરતું નહોતું. કિર્કેગાર્ડ માત્ર વ્યક્તિઓને જ વાસ્તવિક લેખે છે, અને જણાવે છે, કે વ્યક્તિના સંઘર્ષો અને વ્યક્તિની સમસ્યાઓ, વેદનાઓ, તથ્યોની બૌદ્ધિક ખોજ વડે અથવા તે વિશેના વિચાર-સૂત્રોની ખોજ વડે કદી નષ્ટ ન થાય, અથવા તે વડે તેનો કદી ઉકેલ ન મળે. તેઓ કહે છે કે પ્રત્યેક વ્યક્તિના અસ્તિત્વની વાસ્તવિકતા મનુષ્યની ‘ઇન્વર્ડનેસ’માંથી પ્રગટે છે, નહિ કે ચિત્ત જેને જેને નિયમબદ્ધ કરીને જેની જેની સંહિતા રચે તેમાંથી ! કેમકે વસ્તુલક્ષી જ્ઞાન હમેશાં સ્વલપી એક યા એ પેઢી દૂર જ હોય છે ! એટલે તો કિર્કેગાર્ડ, ‘સત્ય આત્મલક્ષિતા છે’ એમ ભારપૂર્વક કહે છે : ‘Truth is subjectivity.’ આ આત્મલક્ષિતાના પ્રદેશમાં જ, એકથી બીજા જોડેના કે બીજાઓની આત્મલક્ષિતા જોડેના અંતર્મુખ સમ્યન્ધમાં જ ઈશ્વર વિશેની સમ્પ્રજ્ઞતા અને તેની સાથેની સમ્યન્ધભૂમિકા સ્થપાય છે.

ક્રિકેટગાર્દના દેશકાળમાં, નિરપેક્ષને રૂપે નિર્વૈયકિતક ઈશ્વરનો ખ્યાલ સુપેરે પ્રવર્તતો હતો. મોટા ભાગના ફિલસૂફે ખ્રિસ્તી હતા અને તેમના સમકાલીન વિજ્ઞાનીઓ પણ તેવા જ હતા. વિચાર તરીકે ઈશ્વરને સ્થાપનામાં તેઓ સફળ નીવડે તેવા ચિન્તનને તેમણે સફળતાપૂર્વક વિકસાવેલું. પરંતુ ક્રિકેટગાર્દની દૃષ્ટિએ, આખી વાતમાં ઉપેક્ષિત તત્ત્વ જે કોઈ હોય તો તે ‘મનુષ્ય’! ખરો વિષય હતો મનુષ્ય, એટલે કે તેના હોવાપણાની, તાગ ન લઈ શકાય તેવી, અંતર્મુખતાની એ વિકાસમાં ઉપેક્ષા થયેલી. ક્રિકેટગાર્દે આ વિશે જ વિદ્રોહ માંડ્યો. મનુષ્યના આવેશ અને તેની વેદનાની વૈયકિતક ભૂમિકા સ્વીકારીને એમણે પોતાના ‘નાઈટ ઓફ ટ્રેઈથ’ નું સર્જન કર્યું હતું.

આપણી સદીમાં, જે વિશ્વ યુદ્ધો વચ્ચેની અંધાધૂંધી અને વ્યસ્તતા વચ્ચે જેમ ક્રિકેટગાર્દને, તેમ, આપણે નિત્યેને પણ નવેસરથી પામીએ છીએ. વીસીની આસપાસનું પરાસ્ત જર્મની આ બેય મનીષીઓ વડે સ્ફુરેલા ‘સમ્બેક્ટવ એપ્સોલ્યુટિઝમ’ ને માટેની સમુચિત, સુયોગ્ય ભૂમિ હતી. પૂર્વે શ્રદ્ધેય ભાસેલી રાજકીય અને સામાજિક વ્યવસ્થાઓને વિશે મનુષ્ય હવે અતિશય નિષ્પ્રાંત હતો-પરિણામે, તે જેમાંથી જન્મેલી તે તમામ વસ્તુલક્ષી વિચાર-પરંપરાઓનો ભારે મોટો ઉપહાસ થયો હતો. મનુષ્ય વધુ સત્તામન સ્વરૂપના જીવન-આધારની શોધમાં, પોતાના જ્ઞાનનાં મૂળિયાં ક્યાંક ખીજે નાખવા ઝંખતો હતો. ક્રિકેટગાર્દની જેમ નિત્યેમાં પણ મનુષ્યનાં આવેશ, વેદના અને વૈયકિતક નિર્ણયોને વિશેનું એક રોમેન્ટિક વલણ છે. પરંતુ એ અભિનિવેશ કરતાં જે વધારે મહત્ત્વની બાબત તે, જાંતેમાં પ્રગટતી માનવતાની કુરુણ, કપરી દશાને વિશેની સમજ છે. ક્રિકેટગાર્દના ‘નાઈટ ઓફ ટ્રેઈથ’ ની જેમ જ નિત્યેનો ‘સુપરમેન’ કશીક આત્મનિતક ભાવે માંદાલી એવી સચ્ચાઈને લીધે આવેશ અને ખુદિવાદની મર્યાદાઓને ઓળંગી જાય છે-જાંતેની જાંતે વિભાવનાઓ એવા ‘ટ્રાન્સેન્ડેન્સ’ની વિભાવનાઓ છે, અને જાંતેમાં વ્યક્તિની આત્મલક્ષિતાનો મહિમા થયેલો છે. આ આત્મલક્ષિતા સાર્ત્રમાં વધુ ગભીર અર્થો ધરાવતી કેન્દ્રવર્તી વિભાવના બની રહે છે.

સમકાલીન યન્ત્રવૈજ્ઞાનિક સમ્યતા સામે આકરું તહોમતનામું કાર્લ જે સ્પેર્મે પોતાના ‘મેન ઇન ધ મોડર્ન એજ’માં મૂક્યું, અને એને એક ‘સામાજિક રોગ’ કહીને ઓળખાવી, તેનો વિકસી રહેલા અસ્તિત્વવાદી વિચાર પર ખૂબ જ પ્રભાવ રહ્યો. વિચારના વસ્તુલક્ષી માનદણને વિશેની વધતી જતી શ્રદ્ધા માનવ-અસ્તિત્વની ખરેખરી પ્રકૃતિને બાદ રાખીને પુષ્ટ થતી હતી. વ્યક્તિઓની ઓમેર

વસ્તુલક્ષી અને ચન્ત્રપરક વિચારપદ્ધતિઓની ખચિતતા એવી રીતે વિસ્તરતી હતી કે ખુદ વ્યક્તિ જ એમાં ગુંગળાઈ જાય, એની ધ્વજાશક્તિ જ એમાં મરી જાય. કહેવાતી પ્રગતિ અને રૂંધાતી વ્યક્તિમત્તા વચ્ચેની આ વિષમતા વિનાશક પરિબળોની જાણ્યે-અજાણ્યે જનની બની હતી. “The sclerosis of objectivity is the annihilation of existence” કહેનાર ચેરપર્સનું દર્શન આપણા દાયકાઓમાં વધુ ને વધુ સાચું ઠરતું હતું. તેઓ જાહેર કેથલિક હતા અને તેમના અસ્તિત્વવાદી વિચારો છેવટે તો ધાર્મિક તત્ત્વચિન્તનમાં પરિણમે છે. છતાં તેમણે ચોક્કસ જગ્યા પર આંગળી મૂકી હતી. માનવ-વિનાશને કોઈ રોકી શકે નહિ, સિવાય કે એની લયાવહતાની મનુષ્યને પોતાને જ કશી દૃઢ પ્રતીતિ થાય. સાર્ત્રપ્રમુખ નિરીશ્વરવાદી ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વવાદીઓથી કિર્કેગાર્ડપ્રમુખ ચેરપર્સ અને ગેબ્રિયલ માર્સેલ જેવા ખ્રિસ્તીઓનો ઈશ્વરવાદી વિચાર અસ્તિત્વવાદની એક જુદી જ શાખા બને છે : મનુષ્યને, એમની દૃષ્ટિએ, પ્રતીતિ થવી જોઈએ કે પોતે એક મુક્ત માનવીથી વિશેષ કશું બની શકે. એમ નથી, એ તો ખરું જ, પણ પોતે કદી સ્વયંપર્યાપ્ત પણ બની શકે એમ નથી. પોતાનું જીવન અસ્તિત્વમાન ઈશ્વરના પ્રભાવ હેઠળ પ્રગટાવવાને પોતે મુક્ત છે-અથવા તો પછી, ગર્વથી તેનો નકાર કરવાને કે તેને હાંકી કાઢવાને પણ તે મુક્ત છે. સ્પષ્ટ છે કે સાર્ત્રની નિરીશ્વરવાદી ભૂમિકા તેમને આ પૂર્વ-સૂચિઓથી ખારસા જુદા દર્શાવી આપે છે, અને એ જ એમના અસ્તિત્વવાદનો વિશેષ છે. છતાં, ઈશ્વરનું અન-અસ્તિત્વ પુરવાર કરવામાં તેઓ લગીરેય વેડફાઈ જવા માગતા નથી, એ એટલું જ નોંધપાત્ર છે. તેઓની દૃઢ માન્યતા તો એવી છે, કે ઈશ્વરના અસ્તિત્વની કશી નકરી સાબિતી પણ મનુષ્યને પોતાથી બચાવી શકે એમ નથી ! ક્રિયાની વિચારધારાને રૂપે, અને મનુષ્યને જ સર્વથા જવાબદાર લેખી, તેના તેના વડે જ થનાર ગૌરવની શોધને રૂપે, વિકસીને, અસ્તિત્વવાદ એક સધન આશાવાદ પ્રગટાવે છે, એવો સાર્ત્રનો દાવો લગીરેય શબ્દાળુ નથી.

છતાં, આ ‘સબ્જેક્ટિવ એબ્સોલ્યુટિઝમ’ અસ્તિત્વવાદની જાણીતી સંદોષતાનો ચોક્કસ ઈશારો તો કરે જ છે; મૂલ્યોને વિશેના માનદણ્ડો જેટલા વધુ આત્મલક્ષી, તેટલો તેમનો, ઉકેલ કે ઉપચારપરક વિનિયોગ વધુ મુશ્કેલ. સાંસ્કૃતિક પ્રશ્નો, રાજકીય વિચારસરણીઓ, સામાજિક વૃત્તિવલ્લો કે ઈતિહાસ-જન્ય નિષ્કર્ષોને એવા માનદણ્ડો લાગુ પાડવાનું, તેમની આલેખનિક આત્મલક્ષિતાને કારણે, હમેશાં દોહલું રહ્યું છે. સાર્ત્રશૈલીનો અસ્તિત્વવાદ ઉદય પાગ્યે અને વિકસ્યો તે પૂર્વે, અને પછી પણ, તેણે એક સશક્ત વિચારને પ્રેર્યો હતો; શું

અસ્તિત્વવાદ 'સાયકોલોજી ઓફ સ્પીરિટ'ની બહારના ક્ષેત્રમાં તો નથી દોરતો. ને ? જો તેમ હોય, તો તે યથાર્થ છે ? આપણે બાણીએ કીએ કે આ બિન્દુથી અસ્તિત્વવાદી વિચારે એ ભિન્ન શાખાઓમાં વિકસવાનું પસંદ કર્યું. પહેલી શાખા તે 'ધાર્મિક તત્ત્વજ્ઞાન'ની બીજી તે 'સેક્યુલર એક્ટીવીઝમ'ની. આ ભૂમિકાએ 'પ્રોટેસ્ટન્ટ ઈશ્વરશાસ્ત્ર'ના અર્વાચીન વિકાસોમાં વિચારમૂળ તરીકે અસ્તિત્વવાદી છે-આર્થ અને ધ્રુવર એનાં બાણીતાં નિદર્શનો છે. બ્યારે, હાઈડેગર, હ્યુસેર્લની દિનોમિનોલોજીની પીઠિકા સ્વીકારીને, તત્ત્વચિન્તનને જો જો 'સેક્યુલર ફિલોસોફી'નું માળખું બદલ્યું તે સાર્વજનિકના ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વવાદને અલગ અનુકૂળ નીવડ્યું. 'ક્રિસ્ટિયન' અને તેમની ખ્રિસ્તી પરંપરાને, આત્મલક્ષિતાના સંદર્ભે, તપાસતાં તપાસતાં ચેરપર્સ મુખ્યત્વે તો 'સેક્યુલર' પરિસ્થિતિઓ અને પરિણામોને જ વધુ લક્ષ્ય કરે છે. એ રીતે તેઓ અસ્તિત્વવાદની બંને શાખા વચ્ચેની કીમતી ખૂટતી કડી છે. સાર્વમાં ઉક્ત સંદર્ભિતા માર્કસવાદને શરણે જઈ એસે છે, અને સાર્વ આપણી સદીના અતિશય પ્રસ્તુત એવા ચિન્તકને રૂપે બહાર આવે છે. કહેવાયું છે તે સાચું જ છે કે સાર્વ ન હોત તો આપણી સદીની ઘણી અભિવ્યક્તિઓને વાચા ન મળી હોત, બલકે કેટલીયે અભિવ્યક્તિઓ વિકૃત થઈ હોત.

હ્યુસેર્લની દિનોમિનોલોજી મનોવિજ્ઞાનની અત્યંત શાસ્ત્રીય એવી શાખા છે. મનોવિશ્લેષણ નહીં, ચિત્તનાં પરિણામપરક કે મનોભાવવિષયક પાસાં નહીં, પણ તેની ઈન્દ્રિયપ્રલક્ષેને વિષય બનાવતી. 'ફેક્ટીઝ'ને અહીં મુખ્યત્વે ધ્યાનમાં લેવાય છે આખું અધ્યયન મોટે ભાગે પ્રયોગલક્ષી છે. હાઈડેગર હ્યુસેર્લના વિદ્યાર્થી હતા, છતાં, બોમ્બશેલથી આક્રાન્ત યુરોપના બૌદ્ધિક પ્રક્ષોભને ટાળી, આકર્ષક નીવડ્યા. તેમની પાયાની માન્યતા એ હતી કે મનુષ્યના અસ્તિત્વ-વિષયક પ્રશ્નને ઉકેલ આપનારી કોઈ હસ્તી મનુષ્યની બહાર નથી-તે પોતે જ પોતાનો ઉગાર છે. હાઈડેગર બાણતા હતા, કે પોતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેવું જ્ઞાન મેળવવાને તેમજ તેવો અનુભવ મેળવવાને મનુષ્ય તીવ્ર એવી આતુરતા- 'એન્કાઉન્ટરી' - ધરાવે છે. તેઓ એમ પણ બાણતા હતા કે મનુષ્યની તમામ આતુરતાઓનું મૂળ આ આતુરતા છે. દિનોમિનોલોજી દર્શાવે છે તેમ, જો આપણે વસ્તુપદાર્થોને, એટલે કે વિષયોઓને, બાણતા ન હોઈ એ, જો આપણને, એટલે કે વિષયોઓને, બાણતા ન હોઈ એ, અને જો આ એ 'અન્તોન્સ' -ની આન્તર-ક્રિયાની પેદાશ જેવા ચંચલ અને આકસ્મિક એવા માત્ર 'દિનોમિના' ને જ બાણતા હોઈ એ-તો એનો અર્થ એ જ કે જન્મ લઈ પ્રવેશવું એટલે 'દિનોમિના'ના

એ હગ પર ફેંકાયું, તથા આપણા અસ્તિત્વને 'એન-ડ-ડ' રૂપે અનુભવવું. તે પછી એ વિશેની જવાબદારીના લાનની સાથેસાથ આપણી એ 'એન્ગ્લીશ'ને, એટલે કે 'વેદના'ને, ઉત્તરોત્તર વધુને વધુ વિશદતાથી પ્રતીત કરવી-કે બધું અર્થહીન છે. હાઈડેગર આતો જે ઉપાય દર્શાવે છે, તે એવા સસની પ્રતીતિમાં તેમ જ સ્વીકૃતિમાં રહેલો છે : કે 'આ બધું' આમ જ છે અને અન્યથા નથી'; માત્ર મરણ-શરણ થવું એ અંગત નિર્ણય તો છે જ, છતાં એને 'પર્પઝિઝ' થી તેમજ 'પ્રોબેક્ટસ' ઊભા કરીને વડી જઈ શકાય; એવો પુરુષાર્થ પોતાને તેમ જ વસ્તુઓને અર્થ આપશે-અન્યથા વસ્તુઓનું આ વિશ્વ અર્થહીન છે, જે કંઈ છે તે છે. મનુષ્યે આવો પુરુષાર્થ કયા કારણે આદરવો જોઈએ તે દર્શાવી શકાયું નથી. વળા એ વડે, પોતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેવા અધિકૃત જ્ઞાનથી, કશા બીજાની પ્રાપ્તિ પણ થતી નથી-છતાં એ સ્તો એની મહામોટી, પારગામ્બી જરૂરત અને ઝંખના છે। પોતાના અસ્તિત્વને આ ઉપાયે અધિકૃત કરવાને શક્તિમાન એવા ઘણા થોડા છે. મોટા ભાગની માનવજાત સદા હાજર એવા મૃત્યુને વિશે ઓછામાં ઓછું વિચારીને, તેમ જ માનવતા, વિજ્ઞાન કે કશાં દેવ-દેવતાંની પૂજા-ભક્તિ કરીને પોતાની જ્ઞાનને હૈયાધારણુ આપતી હોય છે આ 'એડ ફ્રેઈથ'ને ચીંધીને, તેને બરાબર ચીરતો એ નિર્દય, નિર્મમ નિરીશ્વરવાદ સાર્ત્રપ્રમુખ ફ્રેન્ચ અસ્તિત્વવાદનો પ્રમાણભૂત સિદ્ધાન્ત છે.

૭

સાર્ત્રના સાહિત્યવિચારની ત્રિવિધ દાર્શનિક પીઠિકા વર્ણવવાના પહેલા પ્રયાસ રૂપે આપણે એ પીઠિકાનાં કેટલાંક મૂળ જોઈ ગયા. એ ઉપરાન્ત, એ પીઠિકાએ સાર્ત્રના પોતાના અસ્તિત્વવાદમાંથી તેમ જ તેમના 'નવ્ય માકર્સવાદ' માંથી ફીક ફીક બજા મેળવ્યું છે. અસ્તિત્વવાદ અને નવ્ય માકર્સવાદ એમના સાહિત્યવિચારનું કેવું તો સ્વરૂપ નક્કી કરનારા છે તેનો અલગપણે વિચાર ન કરતાં એ છેડાએને સાર્ત્રના સાહિત્ય-ચિન્તનની ગ્રંથામાં જ વણી લઈશું.

૮

'સાહિત્ય શું છે?' જેવો મહત્તમ પ્રશ્ન છેડનાર સાર્ત્ર 'લેખન શું છે?' 'શા માટે લખવું?' તથા 'કોણ કોના માટે લખે છે?' પ્રકારના

ગમ્ભીર પ્રશ્નો ચર્ચે છે. ત્યારે તેઓ જાણ્યે-અજાણ્યે નીચેની બાબતોને અનિવાર્યપણે સ્પર્શતા હોય છે :

(૧) તેમની દૃષ્ટિએ મનુષ્યમાત્રની નિતાન્ત જવાબદારી તે તેનું સ્વાતન્ત્ર્ય છે. લેખક કે સાહિત્યકારનું સ્વાતન્ત્ર્ય જવાબદારી-વિહોણું હોઈ શકે નહિ-‘ ફ્રીડમ ઈઝ રિસ્પોન્સીબીલિટી ’.

(૨) તેથી લેખક સ્વાતન્ત્ર્યને વિશે પ્રતિબદ્ધ છે-‘ કમિટમેન્ટ ટુ ફ્રીડમ. ’

(૩) માટે જ લેખક નૈતિક નિષ્ઠા-‘ મોરલ સિરિયસનેસ ’-વગરનો હોઈ શકે નહિ. પરિણામે,

(૪) સાહિત્યનું, સ્વાતન્ત્ર્ય સાધ્ય અને સાધન બે ય છે.

(૫) ‘ અધિકૃત અસ્તિત્વ ’ ની વિભાવના લેખકને સાહિત્યમાં ‘ પ્રતિ-બદ્ધતાની ભાવના ’ ઇતિ દોરી જાય છે-‘ કમિટમેન્ટ ઈન લિટરેચર ’ (પણ એના વિરોધે, કવિતા શુદ્ધ કલા છે.)

(૬) પરિણામે, લેખન એક ક્રિયા છે-‘ ફોર્મ ઓફ એક્શન ’ છે. અને ભાષા એક સાધન છે. વળી,

(૭) ભાષા અર્ધપારદર્શક એતના છે-‘ ટ્રાન્સ્યુસન્ટ કૉન્સસનેસ. ’ તથા

(૮) ભાષા-શૈલી એક રીતે તો સત્ત્વનો પ્રક્ષેપ જ છે, કેમકે તે પૂર્વે અનુભૂતને રૂપ, દિશા કે વ્યવસ્થાપન મળ્યાં હોતાં નથી. એ અર્થમાં ભાષા, અસ્તિત્વ પર સત્ત્વનો પ્રક્ષેપ છે.

(૯) કોઈ પણ કૃતિ તેના લેખકની ‘ પરિસ્થિતિ ’ અને તે સામેના લેખકના ‘ પ્રોબ્લેમટ ’ નું ફળ છે. લેખકની હોવાપણાની મૂળભૂત પસંદગી-તેની વ્યક્તિમત્તા-, તેના કલાવિશ્વની પરિચાયક છે. તેથી,

(૧૦) પ્રત્યક્ષ સાહિત્ય-વિવેચનમાંથી કર્તાના જીવન આદિ પાયાના સંદર્ભોને બાદ કરીને ચાલવું, તે મિથ્યા પુરુષાર્થ છે.

૧૯૩૬માં, સાર્ત્રની તત્ત્વચિન્તક તરીકેની કારકિર્દીનો ખરેખરો પ્રારંભ થઈ જાય છે. ત્યારે તેમણે કલ્પનાના પ્રશ્નથી પ્રારંભ કર્યો હતો. ૧૯૪૦માં એ જ પ્રશ્નને તેમણે કલ્પનાશીલ વિશ્વની ફિનોમિનોલોજીના સંદર્ભમાં તપાસ્યો અને ૧૯૫૨માં તેને કલામીમાંસા અને નીતિશાસ્ત્રની ભૂમિકાએ મૂકી બતાવ્યો હતો. સાહિત્ય-વિવેચનના સૈદ્ધાન્તિક તેમજ પ્રત્યક્ષ-બે ય સ્વરૂપનાં-સાર્ત્રનાં

મોટા ભાગનાં લખાણો મૂળે તો ‘સિચ્યુએશન્સ’માં મળે છે, ત્યારબાદ અન્યથા થઈ અનુદિત થયેલાં છે. પ્રત્યક્ષ વિવેચનના મુખ્ય ગ્રન્થો છે : ‘બોલ્ડેર’ (૧૯૪૭), ‘સાંત જેને : એક્ટર એન્ડ માર્ટિર’ (૧૯૪૯) તથા ‘ફ્લોબેર’ (૧૯૬૬). ‘ફિટરરી એન્ડ ફિલોસોફિકલ એસેઝ’ શીર્ષક હેઠળના અનુવાદ ગ્રન્થમાં (૧૯૫૫) ફ્રાંકનર, દોસ પેસોસ, મોરિયાક, કામૂ વગેરે નોંધપાત્ર લેખકો વિશે સાર્ત્રનાં એવાં જ નોંધપાત્ર મૂલ્યાંકનો જોવા મળે છે. ‘સિચ્યુએશન્સ’ અને ‘એસેઝ ઈન એસ્થેટિક્સ’ શીર્ષક હેઠળના અનુવાદ-ગ્રન્થોમાં (૧૯૬૬, ૧૯૬૩) નાટ્યાલી સારોત, પોલ નિઝાન, મેલો-પોન્તિ વિશે અને ટિન્ટોરેટ્ટો જેવા દૃશ્યના કલાકારો વિશે સાર્ત્ર પોતાની ભૂમિકાએથી મૂલ્યાંકનો રજૂ કરે છે. ‘ગ્રોટ ઈઝ લિટરેચર!’ એ સાર્ત્રની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા રજૂ કરતો અવિસ્મરણીય ગ્રન્થ છે (૧૯૪૮). ૧૯૪૦માં દર્શનના વિશે સાર્ત્રે રજૂ કરેલું ચિન્તન ‘સાયકોલોજી ઓફ ઇમેજનેશન’ શીર્ષક હેઠળના અનુવાદમાં (૧૯૪૮) મળે છે, તો ‘બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ’ (૧૯૪૩) તેમજ ‘ક્રિટિસિઝમ ઓફ ડાયલેક્ટિકલ રીઝર્નિંગ’ (૧૯૫૭) અથવા ‘સર્ચ ફોર અ મેથડ’ (૧૯૬૩) જેવા, તત્ત્વચિન્તન અને માર્કસવાદ વિશેની સાર્ત્રની સુખ્યાત વિચારધારાઓ પીરસતા ગ્રન્થોમાં એમના સાહિત્યચિન્તનની પાર્શ્વભૂ સાંપડે છે.

સાર્ત્રના વિચાર અને આચારની એકવાક્યતા તેમનાં જીવન અને સર્જનની એકવાક્યતામાં પરિણમી છે. તેમાં પરતું સામંજસ્ય અને મુસંગતિ છે. એ જ સામંજસ્ય અને મુસંગતિનો અતુલ્ય વિવેચક સાર્ત્રના અભ્યાસીને થયા વિના રહેશે નહિ. એમનો સાહિત્યવિચાર એ કારણે જ માત્ર વિચાર નથી, માત્ર સિદ્ધાન્ત નથી-સાર્ત્રનાં પ્રત્યક્ષ વિવેચનનાં નિદર્શનો વડે એ અધિકૃત બનેલો વિચાર છે. સાર્ત્રનું દર્શન અને તત્ત્વચિન્તન જેમ તેમના સર્જનનો ધણી વાર પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ વિષય છે, તેમ તેમના દર્શન અને તત્ત્વચિન્તને તેમનામાં એક માત્ર વિવેચનાત્મક અભિગમને પણ જન્મભાવી આપ્યો છે-ટૂંકમાં, તેઓ દાર્શનિક પીઠિકા વગરના પોલા વિવેચક નથી. વિવેચક સાર્ત્ર આજ અનુકરણીય ન બન્યા તે તેમની સિદ્ધિનું જોટલું સૂચન કરે છે, તેટલું તેમની મર્યાદાનું નહિ.

એ પીઠિકા માત્ર અસ્તિત્વવાદી નથી, પણ ત્રિવિધ છે; તથા સાર્ત્રનો સાહિત્યવિચાર એકત્રિત એવી પૂર્ણ મીમાંસા નથી બન્યો, એમાં મુખ્યત્વે તેમનું સાહિત્ય પ્રત્યેનું મુગ્ધિત છતાં મિશ્ર વલણ, મંતવ્ય, રજૂ થાય છે-વગેરે અગાઉ નિર્દેશિત અભિપ્રાયો પણ એમના સાહિત્યવિચારની સમૃદ્ધિના જોટલા દ્યોતક

જે, તેટલા તેની મર્યાદાના નહિ, સાર્વમાં જે વિરોધાભાસી વિચારવલ્લો છે તે તેમના સાહિત્યવિચારમાં ન હોય તો જ નવાઈ. પરિણામે, તેમાં એક પ્રકારની સંદિગ્ધતા અને સંકુલતા છે.

જેમકે, સાર્વનો પોતાનો સાહિત્યકલા પ્રત્યેનો વિશ્વાસ, ક્રમે ક્રમે, તેમના પોતાના દાખલામાં; વિચલિત અને વિ-માર્ગી બનતો રહ્યો છે, એક તબક્કે તો તેમણે સર્જન-વિવેચનને પૂરી તિલાંજલિ આપ્યાનું પણ લાગે. છતાં, સાહિત્યકલાને, તેઓ, પોતે જે ‘હુમન કિંગડમ’ની ઝંખના કરતા હતા તે માટે અનિવાર્ય લેખે છે. તેમના મત અનુસાર, સાહિત્ય આત્મ-ચેતનાનું નિર્ણાયક સ્વરૂપ છે: એના અભાવમાં આપણે પાછા ‘એનિમલ કિંગડમ’માં ફેરવાઈ જઈએ. સાર્વના બહુ થોડા વિવેચકોએ, ઉચિતપણે જ નોંધ્યું છે, કે સાર્વમાંના કલાકારે તેમના સર્જનને તો બચાવ્યું જ છે, પણ તેમના ચિન્તનને પણ બચાવ્યું છે. એક કલાકારની હેસિયતે કરીને તેઓ પોતાનામાં હમેશાં ઉચિત મર્મો રચતા રહ્યા. એક તરફથી, તેઓ સમાજને પડકારે, તેનું એક આકરું ત્રિચ પૂરું પાડે, તેવી સાહિત્યકલાની હિમાયત કરે છે: કલા જે સમાજમાં ‘એપોલોજિયા’ બની ગઈ હોય, જે સમાજ જનગિત મૂલ્યોને બળે-અબળે જીવી ખાતો હોય, તે તેના સાહિત્યકારો તેની આળસપાળ કર્યા કરતા હોય, તેને સાર્વ પસંદ નથી કરતા. પણ તો પછી પ્રશ્ન એ થશે, કે વ્યાપક અર્થમાં કલા માત્ર એક જાતનું ‘કન્ટેસ્ટેશન’ નથી? સ્લાટાઈ પણ જે વ્યક્તિ કે સમાજની હોય તેને આત્મનિરીક્ષણ ભણી વાળે છે, તેની આત્મચેતનાને સંકારે છે. કલાની, આ વ્યાપક દૃષ્ટિએ પ્રાપ્ત થતી પ્રકૃતિનો સાર્વને ઇનકાર નથી. એક તરફથી, વસ્તુપદાર્થોને વિશેનું, સાર્વ, ‘પ્રેક્ટીકલ-દાન્સે-ડે-ન્ટ’ દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવે છે, જે એમના ગદ્ય-સાહિત્યને વિશેના પક્ષપાતની ભૂમિકા છે, તો બીજી તરફથી, તેઓ તેમની કવિતાને વિશેની સમજની ભૂમિકા પૂરું પાડતું ‘ઈરિયાલાઈઝિંગ-કન્ટેમ્પ્લેટિવ’ દૃષ્ટિબિન્દુ પણ ધરાવે છે. સાર્વના સમગ્ર સાહિત્ય-વિચારમાં આ બંને દૃષ્ટિબિન્દુનો મેળ પૂરો પાડનારું કશું જ નહોતું જ મળે છે. અહીં પણ કલાના વ્યાપક પરિપ્રેક્ષ્યનો પ્રશ્ન તો ઉદ્ભવશે જ, કે શું બધી કલાઓ તત્ત્વતઃ કલ્પનાશીલ અને ચિન્તન-પરક નથી? સાર્વને એની જાણ નથી એમ નથી. એમનો ‘લિટરેચર એન્ડ પ્રેક્સીસ’ તો વિલાંવ, સાધ્ય-સાધનના દ્વન્દ્વાત્મક વિકાસને વરેલા આ વાસ્તવ જગતમાંથી ક્ષણવારના પણ ‘વિથ્રોઅલ’ ને તો સ્વીકારે જ! જેમાં બધી માનવ-શક્યતાઓ બંધ થઈ જતી હોય, તેવી ભૂતકાળ અને વર્તમાનની અતિશયિત ચિત્રણાઓ જેવી કલાઓને બદલે, સાર્વ, ભાવિ જેમાં હવંત અને

માત્ર જીવંત હોય તેવી કલાના મોડેલને વધુ પસંદ કરે છે. છતાં, ભાષા માત્ર અસ્તિત્વ પર સત્ત્વના પ્રક્ષેપ સ્વરૂપની છે, અનુભૂતિનું વિનિર્મિતકરણ કરનારી છે, એ વિચાર અનુસાર, ભાવિ-અભિમુખ કલાઓ પણ ચાક્ષુષ આભાસ જ પુરવાર થાય ને? એટલે કે, ત્યારે પણ કલાકાર વિશ્વનું પ્રતિબિમ્બ નથી પાડતો, બલકે આપણને અમુક રીતે દોરવતું તેનું એક ‘કેરીકેચર’ જ રચે છે.

એ એ એ સાચા લાગતા સિદ્ધાન્તો વચ્ચેનો આ વિરોધ, આ ‘એન્ટીનોમી’, સાર્ત્રના તત્ત્વચિંતનમાં પણ પ્રસ્થાપિત છે, અને કદાચ ઉક્ત તમામ વિરોધો—ભાસોની તે પાર્શ્વભૂ પણ છે :

સામાન્ય ચેતનાને, એટલે કે માનવચેતનાના સર્વસાધારણ સ્વરૂપને, તેઓ શૂન્યતા કહે છે, ના—સત્ કહે છે. એ તો વસ્તુ અને સત્તા વાસ્તવિક નકરો વિશ્વમાંથી અંદર સંકોચાઈ ગયેલી છે, ને તેથી એક ‘અંતર’ રચનારી છે. અહીં સાર્ત્ર, ચેતનાનું મૂલ્ય, તેની આ સર્વસાધારણતાના સંદર્ભમાં, નિષેધાત્મક કલ્પે છે. તદ્દનુસાર, ચેતનાના આપણા બધા જ આવિષ્કારો, ઇચ્છા, કાર્ય, જ્ઞાન, કલ્પના જેવી તેમની વિવિધ રીતિઓમાં એક પ્રકારનું ‘નેગેશન’ રચે છે, નિષેધ રચે છે. પ્રદત્ત વસ્તુઓનો આ નિષેધ અને પ્રદત્તની પોતાની ચિત્તશૂન્ય એવી અક્રિયતા મનુષ્યમાં કશીકે ‘હિરોઈક’ પ્રવૃત્તિને જગવે, તેણે તેવા પુરુષાર્થનું પણ ‘નેગેશન’ આપે છે. પરંતુ આ સ્થિતિમાં પડી રહેવાનો સાર્ત્ર બોધ નથી આપતા, તેમ કરવાને તેઓ જરાય રાજી નથી, જે આત્મચિંતક ભાવે આત્મલક્ષી છે, રહસ્યમય અને કલ્પનાશીલ છે તેનું શરણું સ્વીકારવાનું તેઓ હરખિજ પસંદ નથી કરતા. જે ચેતના અમુક પ્રદત્ત વસ્તુનું, અમુક સ્વરૂપે, જે ‘નેગેશન’ રચે છે, તે ‘પર્ટિક્યુલર કોન્સેપ્સનેસ’, પોતાના લાગણી પરિવેશ સાથેના, લાગણી વસ્તુપરક પરિસ્થિતિ સાથેના નિષેધને નહિ, પણ સ્વીકારને પસંદ કરનારી ચેતના છે તેનો પણ સાર્ત્ર નિર્દેશ આપે છે, અને એના વિધાયક મૂલ્યને ચરિતાર્થ કરવાનું કહ્યું છે. એ ભૂમિકાએ ચેતના એક ક્રિયા છે, ‘એક્ટીવીટી’ છે. ‘સાર્ત્રદષ્ટિનું’ સાહિત્યસર્જન માનવચેતનાના આવા સ્વરૂપને પસંદ કરીને પોતે જ પોતાનું મૂલ્ય બની રહેવા માંગે છે. સાર્ત્રના એવા ક્ષિતિનો આપણે વીગતે વિચાર કરવાના જ છીએ. પરંતુ અહીં ઉમેરવું જોઈ એ કે આ ‘એન્ટીનોમી’નું ઉત્તમ નિર્દર્શન તો સાર્ત્રનો સ્વાતન્ત્ર્ય-વિચાર છે. તેઓ એક તરફ એમ કહે છે, કે “બધી જ ચેતનાઓ મુક્ત છે” અને બીજી તરફ એ સંરચનાગત તથ્યની સામે, એવી નીતિમૂલક દોરવણી રજૂ કરે છે, કે “બધી જ ચેતનાઓએ ‘મુક્ત થવાનું’ છે.” આનો સાર એ જ કે કેટલીક જ ચેતનાઓ તેમ

થઈ શકે છે અથવા થઈ શકી છે । ‘હોવાપણા’ની બધી જ સ્વારૂપિય વીગનો આપનાર સાર્ત્ર ‘થવાપણા’ની દિશામાં પણ એટલા જ વિસ્તર્યા હતા. તેમનો સાહિત્યવિચાર ક્યારેક બંને પરિમાણો પર ભાર મૂકે છે, તો ક્યારેક-કહો કે મોટે ભાગે-‘થવાપણા’ પર ભાર મૂકે છે. પરિણામે, તેઓ ‘સાહિત્ય કેવું છે?’ અથવા ‘સાહિત્ય શું છે?’ તેનો જેટલો સારો અને મૌલિક ઉત્તર આપી શક્યા છે, તેથી વધારે સારો અને વધારે મૌલિક ઉત્તર તે ‘કેવું હોવું’ જોઈએ? અથવા ‘હોઈ શકે?’ તેનો આપી શક્યા છે. બીજો ઉત્તર, અલખત, તેમના પહેલા ઉત્તરમાં જ ગર્ભિત ભાવે પડેલો છે-તેનું તેમણે અલગ સ્વરૂપે પ્રતિપાદન નથી કર્યું.

૯

સાર્ત્રના સિદ્ધાન્ત-વિવેચનમાં કેન્દ્રવર્તી વિભાવ તે કવિતા અને ગદ્ય વિશેનો છે. ‘કોન્સાથેન્સ ઈરિયાલિએન્ત’ જેવી, વસ્તુમાત્રને નકારતી, ચેતના સાથે ‘કલ્પના’, ‘સૌન્દર્ય’ અને ‘શુભ’-‘દુરિત’ જેવાં તરવો સાંકળીને સાર્ત્રે કવિતાની મૂળગામી ચર્ચા કરે છે. તો, ગદ્ય-વિચાર એમના પોતાના માનવ-વિચારની સમાન્તરે વિદ્યસ્થાનું ચિહ્ન પણ બને છે. એટલે કે, એના અનુલક્ષમાં, અહીં ભાવન-પ્રક્રિયાનો, સાહિત્યમાં પ્રતિબદ્ધતાનો તેમ જ સાહિત્યની અન્યતા-‘અધરનેસ’નો વિચાર રજૂ થયો છે, સાર્ત્ર જેને ‘પ્રોસ્પેક્ટીવ ક્રિટિસિઝમ’ કહી શકાય તેવા છેડે પણ પહોંચ્યા છે, ‘લિટરેચર ઓવ્ પ્રેક્ટીસ’ જેવા વિચાર સુધી પણ ગયા છે. ટૂંકમાં, ગદ્ય-વિચાર, સાર્ત્રમાં સ્વાતન્ત્ર્ય અને જવાબદારીની તેમની પાયાની વિભાવનાના પૂરા મેળમાં રહીને વિદ્યસ્થો છે. જે ‘સમાજવાદી માનવવાદ’ એમના ચિન્તનમાં પ્રવેશ્યો, તે અહીં નિર્ણાયક છે-એટલે સુધી કે વર્ગવિહીન સમાજમાં જ, સાર્ત્ર, એક ક્ષણે, સાહિત્યની હસ્તીને પૂરી પ્રતીત કરી શકાય એમ લેખવા લાગેલા । અહીં સાર્ત્રના સિદ્ધાન્ત-વિવેચનને ક્રમશઃ સમજાવ્યે.

પચાસીની આસપાસ, સાર્ત્રના ચિન્તનમાં એક નવો છુટો વિસ્તરતો હતો, એમ કહી શકાય. તેઓ 'એક્ટ' અને 'જેશ્વર' વચ્ચેનો તથા 'રિયલ' અને 'મિયર એપિયરન્સ' વચ્ચેનો ભેદ બરાબર પ્રતીત કરવા લાગેલા. ૧૯૪૦માં 'સાયકોલોજી ઓફ ઈમેજનેશન' લખાયું, તેમાં, અસ્તિત્વની એ પાયાની રીતો વર્ણવતાં સાર્ત્રે 'એક્ટ ઓફ પર્સિવિંગ' અને 'એક્ટ ઓફ ઈમેજિનિંગ' ને ઉલ્લેખ કર્યો છે. સાર્ત્રનું આ દિશાનું તે પાયાનું અને અત્યંત શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનું પુસ્તક છે. આ બંને રીતો વચ્ચે પાયાનો વિરોધ પ્રવર્તે છે. અલબત્ત, બંને રીતો વડે અસ્તિત્વ બહિર્ જગત સાથે સમ્બંધાય છે. પણ બીજી રીતમાં, એક્ટલે કે 'એક્ટ ઓફ ઈમેજિનિંગ'—કલ્પના ક્રિયા—માં, બાહ્ય વસ્તુ-પદાર્થોને, તેઓ અનુપરિસ્થિત હોય એમ ગણીને ચાલવામાં આવે છે. પરિણામે તેની સાથેનો મારો સમ્બંધ એક પ્રકારની અનુપસ્થિતિનો સમ્બંધ બની રહે છે. આનો ટૂંકો અર્થ એ જ, કે હું કોઈ પણ કલ્પનાપૂર્ણ ફિનોમિનનને વાસ્તવિક ગણવાની ભૂલ નથી કરતો—પછી તે ભલેને વિભ્રમો હોય, વળગાડ હોય કે સ્વપ્ન-કલ્પનો હોય. પહેલામાં હું વિશ્વ પદાર્થો સાથે સક્રિયતાનો, પ્રેક્ટીકલ-ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ, સમ્બંધ ધરાવું છું—જેમાં વસ્તુઓને 'ફોર્ગન યુઝ' કે 'પોટેન્શીઅલ પ્રોજેક્ટ' ને રૂપે ઘટાવાય છે. જ્યારે બીજામાં હું વિશ્વ પદાર્થોની વાસ્તવિકતા સાથે 'ઈરિયલાઇઝિંગ-કન્ટેમ્પ્લેટિવ' સમ્બંધ ધરાવું છું—જેમાં વસ્તુઓને સ્વયં-પર્યાપ્તને રૂપે ઘટાવાય છે, તેમના કલ્પ કે કલ્પનોની જોડે, તેમની અનુપસ્થિતિ જોડે, જિવાય છે. આ બીજી રીત તે કવિતાની રીત છે.

કલ્પનાપૂર્ણ અને અ-વાસ્તવને માટેનો આવેશ વ્યક્તિને વાસ્તવિક નહિ, પણ કાલ્પનિક લાગણીઓ પસંદ કરવા કહે છે; સાચ્યા નહિ, પણ માનસિક સંતોષો માટે પ્રેરે છે; ક્રિયા નહિ, પણ 'જેશ્વર' ને માટે દોરે છે. આ ભૂમિકાએ સાર્ત્ર માલામ્નેની કવિતાને વિશ્વના વિનાશની સદૃશ લેખવા લલચાયા છે, તે અનુચિત નથી. આ આવેશ, સર્જક પાસે વાસ્તવ પ્રત્યેની રીસ-રોષ પ્રગટાવીને તેના વિશેના એક જાતના પ્રતીકાત્મક વેરમાં અને એમ પોતાની સાર્થકતામાં પરિણમે છે. મોટા લાગના કવિઓ આ રીતે, વાસ્તવના શત્રુ છે.

સાર્ત્રની, કવિતાને વિશેની વિચારધારા, અસ્તિત્વની આ બીજી રીત સાથે સંકળાયેલી છે તથા એ વિચારધારાનાં મૂળ દ્વેષ્ય પ્રતીકવાદમાં છે. એ પરમ્પરામાં કવિતા નિતાન્તપણે કલ્પના છે, સાર્ત્ર પણ એને કલ્પનાની પ્રવૃત્તિ કહે છે.

કવિતાકલા કલ્પનાશીલ છે અને જે કંઈ કલ્પનાશીલ છે, તે વાસ્તવનો નકાર છે. વાસ્તવ અને કલ્પનાશીલ વચ્ચેના આ વિલાવ આમ તો જગજૂનો છે. પણ સાર્ત્ર કલ્પનાશીલ માનવચેતનાની લાક્ષણિકતા નોંધતાં તેને 'કાન્સાયેન્સ ધરિયાલિએન્ત' કહે છે. એટલે કે, એ એવી ચેતના છે, જે સંકલ્પપૂર્વક વાસ્તવને નકારે છે, વિશ્વને એના આવશ્યક સત્ત્વમાં સ્વીકારવાની ના પાડે છે. સાર્ત્રની આ દ્વિતોમિનોલોજિકલ દૃષ્ટિભંગિ નોંધપાત્ર છે. એ દૃષ્ટિએ કલ્પનાની આખ્યા આપતાં તેઓ તેને અ-વાસ્તવીકરણને વરેલી સંકલ્પશીલ ચેતનાનું નામ આપે છે. અહીં એક એવી મુક્ત ક્રિયા પરિણમે છે, જે વડે સૌન્દર્ય અનિશ્ચિત થાય છે. સાર્ત્ર, આમ, અ-વાસ્તવના વિશ્વ તરીકે, ના-સત્તા વિશ્વ તરીકે, કવિતાને ઘટાવીને આવી વિલક્ષણ, કલ્પનાશીલ, માનવચેતનાને સૌન્દર્યની જનક લેખે છે, તે નોંધપાત્ર છે.

સૌન્દર્ય હમેશાં વાસ્તવનું 'સસ્યેન્શન' હોય છે, ના-સત્ત્વનું નિર્મમ મનન હોય છે, અને તેથી તેને અસ્તિત્વની અમૂર્તતા કહી શકાય. પરિણામે ના-સત્ત્વ તે દુરિત પોતે છે. કલ્પના અને વાસ્તવ વચ્ચેના બેદને સાર્ત્ર અસ્તિત્વવાદી મનોવિજ્ઞાનના સ્તરે લઈ ગયા છે જ્યાં કોઈપણ પ્રકારના સર્જનાત્મક પરિણામોને પૂરો અવકાશ હોય છે. ખરી વાત એ છે, કે કવિતાના અ-વાસ્તવિક અને ના-સત્તા વિશ્વમાં નીતિને તેના સર્વસાધારણ અર્થમાં કશો અવકાશ હોતો નથી. કલ્પનાજગતમાં નીતિ હોઈ શકે નહિ. હોય, તો જુદા સ્વરૂપની હોય. એ નીતિ આમાજિક નહિ, પણ 'એનાર્કિસ્ટીક' અને આત્મનિકલાવે વ્યક્તિત્વ છતાં આંતરમાનવીય હોવી જોઈએ. સાર્ત્રને એનાં દર્શન જેનેના વિશ્વમાં થયાં હતાં, અને તેથી પ્રસન્ન થઈને એવી નીતિને તેમણે 'માર્ટિરડમ' અને 'સેઈન્ટલિનેસ' સાથે સાંકળી જતાવવાની પ્રશસ્ય દિગ્મત કરી છે.

પોતાના 'અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ'ના વિલાવનો જળુકા પ્રયોગ જેનેના સંદર્ભમાં કરતાં, તેઓને કલ્પના, સૌન્દર્ય, શુભ-દુરિત આદિ તત્ત્વોને વિશે ઘણો પ્રકાશ લાઘ્યો હતો. કલ્પનાની દ્વિતોમિનોલોજીમાં જેને-સંદર્ભે જોડા લીટરતાં તેઓ જોઈ શકેલા કે જે કલ્પનાશીલ છે, સુંદર છે તે એક 'ઓટ-ટુ-બી' છે, 'ડેવોઈર્ એવ' છે. એટલે કે શુભની જેમ તે પોતાનું સ્થાન સત્તામાં નથી લેતું, બલકે તેમાંથી પાછું વળી જાય છે. સૌન્દર્યને આમ દુરિતને રૂપે ઘટાવતા સાર્ત્રની વાત ચોંકાવનારી ભલે લાગે-પણ ઓદલેરથી માંડીને સ્વીનબર્ન સુધીના આધુનિકોની કવિતામાં એનો સાર્વાત્રિક અનુભવ થઈ શકે

તેવી સહનતા છે, એ વાત, અભ્યાસીઓને અજણી નથી. પોતાની વિલક્ષણ-મનોવિશ્લેષણ-પદ્ધતિનો સાર્ત્ર જે પર પાથો નાખ્યો છે તે ‘મેટાફિઝિકલ’ સ્વરૂપના આધારો તેમના આ વિભાવને પણ મળેલા છે. જે કલ્પનાશીલ છે તે દુરિત છે, કેમકે તે અવાસ્તવ છે, કેમકે તે માત્ર એક આભાસ છે. સૌન્દર્ય સ્પષ્ટપણે આમ વાસ્તવનો નકાર છે, એટલે સુધી, કે ‘બીધગ ઈઝ અ ફાર્મ !’, એમ કહેવું પડે. આખી આ ક્રિયાને મનોવિજ્ઞાનની અતિશયિત શાસ્ત્રીયતામાં તો સલાન સ્વરૂપની વિનાશક ક્રિયા જ કહેવાય. મોટા ભાગના પર્વર્જન-ક્રિસ્ટાઓમાં તે હોય જ છે. એમાં એક પ્રકારની સ્વૈચ્છિક નિષ્ફળતાની તૈયારી પણ હોય છે. ને પરિણામે તે એક ભોગ, ત્યાગ, છે; એમાં એક જાતનું આત્મવિદ્વંસ છે; ને તેથી સરવાળે તે એક ધાર્મિક પ્રવૃત્તિ છે. આ એવી પ્રવૃત્તિ છે જે વડે જેને કોટિનો ગુનેગાર પોતાની જાતનું એક શહીદમાં અને છેવટે એક સન્તમાં રૂપાન્તર કરી નાખી શકે છે.

કવિતા આ રીતે વાસ્તવિકતાથી પલાયનની પ્રવૃત્તિ છે, જ્યારે ગદ્યલેખન, સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ, વાસ્તવિકતામાં પ્રવેશની પ્રવૃત્તિ છે. ગદ્ય આપણો સમ્યન્ધ સ્વાતન્ત્ર્ય, જવાબદારી, પ્રતિજ્ઞતા આદિ જાત્રત ચિંતના વિષયો સાથે જોડે છે, જ્યારે કવિતા આપણને અ-ચેતનની સૃષ્ટિમાં લઈ જાય છે. કવિ અ-વાસ્તવી-કરણને વરેલી ચેતનાથી, વાસ્તવના નિષેધથી, અને સરવાળે પ્રસ્થાપિત સામાજિક માળખાંઓના નિષેધથી શરૂ કરીને, એક જાતનું અમૂર્ત વૈયક્તિક વિશ્વ રચે છે. એની સૌન્દર્ય-કૃતિ ના-સતને વિશેના નિર્મમ મનનનું ફળ હોય છે. છતાં એ નિર્મમતા પણ એક મૂલ્ય જ છે, કહો કે એ જ મૂલ્ય છે. વાસ્તવિકતામાં પર્યાવસાન પામનારા મૂલ્યને આપણે ‘શુભ’ લેખીએ છીએ અને પોતાનામાં જ પર્યાવસાન પામનારા મૂલ્યને આપણે ‘સુન્દર’ લેખીએ છીએ. વાસ્તવની સામે ‘ખડું કરાયેલું’ આ અ-વાસ્તવ શુભનું વિરોધી છે. તેથી કલાકારોને શુભ-દુરિતની આ બાબુએ ધારવા તે મિથ્યા છે. આ બાબુએ પણ ‘દુરિત’ જ છે. ખરેખર તો એમ જ કહેવું ઘટે કે એ જાતનાં મૂલ્યોમાંથી પસંદગીને અહીં કશો અવકાશ જ નથી, કેમકે માત્ર ‘દુરિત’ જ મૂલ્ય છે. ‘શુભ’ વાસ્તવિકતાનું જ માળખું હોઈને, ટેવ હોઈને, સ્વાતન્ત્ર્ય-ત્યાગ હોઈને, માત્ર આત્મવિનાશક ગુણ ઠરે છે, ના-મૂલ્ય ઠરે છે, પછી ભલેને એનું અર્થઘટન કોઈ ‘ઈશ્વર’ સ્વરૂપે કરે, કે ‘સોશયલ મશીન’ને રૂપે કરે. સાર્ત્ર કહે છે, કે શુભ આચરતાં હું સતમાં ખોવાઈ જઈ છું. અને તેથી મને આકર્ષનારા ‘શુભ’માં મને એનાથી દૂર કરનારું તત્ત્વ છે, એટલે કે એ

પહેલેથી છે જ. અને મને ડરાવનારા ‘દુરિત’માં મને આકર્ષનારું તરવ છે, એટલે કે, એ મારામાંથી પ્રગટે છે.

ઈટાલિયન તરવચિન્તક તેગલિયાઓ કહે છે કે સાર્ત્રના ‘ધ ડેવિઝ એન્ડ ધ ગૂડ લોર્ડ’ નાટકમાં ગોએતઝની પસંદગીઓ પાછળ આ જ દૃષ્ટિ પ્રતિ છે. ‘શુભ’ પહેલેથી છે જ; એટલા જ કારણે તે ‘દુરિત’ની પસંદગી કરે છે, કેમકે તેને સ્વાતન્ત્ર્યની જરૂર છે. પાદરી હેન્રિખ તેને જાગ્યારે કહે છે કે ‘દુરિત’ પણ ઈશ્વરની વ્યવસ્થામાં તો છે જ, ત્યારે તે ‘શુભ’ પસંદ કરે છે-પણ આ વશુમાયુ ‘શુભ’ અપ્રતીતિક્ષમ નીવડે છે, કલ્પનાશીલ ક્રિયા બની રહે છે-એટલે કે ‘દુરિત’ બની રહે છે. વિદોહી પાપાત્મા તરીકે નહિ, કે નહિ, સન્ત તરીકે-પણ, ગોએતઝ જ્યારે એક મનુષ્ય તરીકે ખરેખરી ‘પસંદગી’ કરવાને શક્તિ-શાળી બને છે ત્યારે જ તેને કશોક પ્રમેદ થઈ શકે છે, ન અન્યથા. મનુષ્ય જ પ્રસ્થાપિત વ્યવસ્થાનો નાશ કરીને સંભવિત વ્યવસ્થાની ઇચ્છા કરી શકે. એ અર્થમાં સાર્ત્રનાં મોટાભાગનાં નાટકો નીતિ-કથાઓ છે, ‘એપિલોગ્સ’ છે.

દૂંકમાં સાર્ત્ર ‘સુન્દર’, ‘દુરિત’ અને ‘સ્વાતન્ત્ર્ય’ને સમીકરણાત્મક સમ્યન્ધભૂમિકાએ મૂકી આપે છે. એને પરિણામે, કવિતા વૈયક્તિક ‘એથિક્સ’ સાથે સંકળાય છે - જેવી રીતે ગદ્ય સામાજિક સાથે.

૧૧

સાર્ત્રનો કવિતા-વિચાર તેમના ગદ્ય-વિચારને એટલે કે નવનકથા આદિમાં અપર્તતા ભાપા-સ્વપ્ને, વિરોધે છે. અહીં ‘ગદ્ય’ શબ્દ આમ તો સમગ્ર ‘સાહિત્ય’ ના પર્યાય તરીકે આવ્યો છે અને સાર્ત્ર ‘સાહિત્ય’ને ‘કવિતા’થી જુદું પાડ્યું છે. કલ્પના-ક્રિયા અસ્તિત્વની બીજી રીત છે અને તેનો પૂરો સમ્યન્ધ કવિતા સાથે છે એ ખરું, પણ એ સિદ્ધાન્ત સાર્ત્રના વાસ્તવને અંગેના સિદ્ધાન્તનો જ વિસ્તાર છે. વાસ્તવને અંગેના સિદ્ધાન્ત અહીં એમની ઉક્ત ગદ્ય-વિભાવનાનો પાયો બને છે, તે આ રીતે :

સર્વસાધારણ સિવાયની એતના વિધાયક છે, એટલા માટે કે તે મૂળભૂત-પણે ક્રિયા છે. તેથી વિશ્વ સાથેની આપણી પ્રાથમિક સમ્યન્ધભૂમિકા અત્યંત-

મનનની કે અગતિકતાની નથી, જ્ઞાનની નથી, પરંતુ ક્રિયા અને કાર્યની છે. આ 'ટ્રેકટીકલ-ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ' દૃષ્ટિબિન્દુ નોંધપાત્ર છે. દ્વિતીયમિતોલોહની દૃષ્ટિએ વિશ્વ મારી ચોમેર વિસ્તરેલો ગતિહીન અવકાશ નથી, પણ તે કદાચ સમય છે - 'હોડોલોહકલ સ્પેસ' છે - માર્ગો અને વિધિઓનું એક જાળું છે, સાધનો-સાધ્યો અને 'પ્રોજેક્ટસ'નું એક સંકુલ છે. આ એવું વિશ્વ છે. જે મારી પોતાની ઇચ્છાઓ વડે, મારાં પોતાનાં સાહસો વડે - એટલે કે એવી સક્રિયતા વડે - અનાવૃત થાય છે.

અંમૂર્ત જ્ઞાનને બદલે સક્રિય પુરુષાર્થની અગ્રતા પર ભાર મૂકતો આ વિચાર માર્કસવાદી લાગે છે, પણ ખરેખર તો એ અસ્તિત્વવાદ અને માર્કસવાદ વચ્ચેની ખૂટતી કડી જેવો છે, અને એનાં મૂળ હાઈડેગરમાં છે. એમણે 'ઝુહાન્ડેન' - 'વોર્હાન્ડેન'ની ચર્ચામાં વસ્તુને સાધન તરીકે તેમજ વસ્તુને વસ્તુ તરીકે જોવાની એ રીતો નિર્દેશીને વ્યક્તિ અને વિશ્વપદાર્થો વચ્ચેની સમ્બંધભૂમિકાઓને સુપેરે વર્ણવી છે. એમની દૃષ્ટિએ, આપણે વસ્તુઓને સૌ પ્રથમ 'ટૂલ્સ' તરીકે અપનાવીએ છીએ અને પછીજ તેમને અગતિક પદાર્થોને રૂપે ધરાવીએ છીએ. માનવ-વાસ્તવિકતા માટે, એટલે કે પોતાના 'પ્રોજેક્ટસ' માં સંડોવાયેલી માનવ-વાસ્તવિકતા માટે, વસ્તુ માત્ર પ્રાથમિકપણે 'ફોઝન યુઝ' છે, અગતિક 'ઇમ્પેરેટિવ' છે. હાઈડેગર એને જરૂરતા વખતે હાથવગી, અમુક રીતે વપરાનારી, વસ્તુ કહે છે, 'ઝુહાન્ડેન' કહે છે. પછી વિશ્વ સાથેના સંનિકર્ષો અને વિનિમયોમાં વૈજ્ઞાનિકતા વિકસતાં, એને, હાં પડેલા માત્ર પદાર્થોને રૂપે, 'વોર્હાન્ડેન'ને રૂપે જોવાનું પણ બન્યું - એમાં, વસ્તુ મારી જાત સાથે કશી સ્પષ્ટ સમ્બંધભૂમિકા વિનાની, માત્ર હાં પડેલી વસ્તુ છે. હાઈડેગરનો કલાવિચાર વસ્તુના આ દ્વિધ પરિમાણોના અનુલક્ષમાં ધરાયો છે. આ ભૂમિકાએ, કલાકૃતિ આપણા માટે નિમિત્ત છે : વસ્તુઓને 'ટૂલ્સ' તરીકે ધરાવતા હતા, તેમાંથી આપણે હવે નીકળી જઈએ છીએ. તેમની સાથે આપણું જે સીધું 'ઇન્વોલ્વમેન્ટ' હતું તેમાંથી આપણે પાછા વળીએ છીએ. તે 'સત્તાનાં પાત્રો' - 'વેસલ્સ ઓફ બીઇંગ' છે એવી આપણામાં સભાનતા પ્રગટવા લાગે છે. જે કે હાઈડેગરે પોતાની સામગ્રી મોટેભાગે કવિતા અને ચિત્રકલામાંથી એકત્ર કરી હતી, હોલ્ડરલિન, ટ્રાકલ કે વાન ગોઇ એમનાં નિદર્શનો હતાં. વળી તેઓ મુખ્યત્વે સાર્વત્રિક વસ્તુસામગ્રી પર ભાર મૂકતા હતા અને વિચારણાને એમણે એવી એકાંગિતામાં વિકસાવી હતી, પરિણામે એમનો કલાવિચાર, સાર્વત્રિક છે તેમ, વ્યાપક નથી.

સાર્ત્રમાં, વાચક અને ગદ્યનો સમ્બન્ધ સક્રિયનાનો, ‘પ્રેક્ટીકલ-ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ’ સ્વરૂપનો છે. વાચક અહીં ઉપયોગ-દૃષ્ટિ રાખીને ચાલે છે અને ભાષા તેના માટે એવી સંકેતવ્યવસ્થા છે, જેમાં, એનો સમ્બન્ધ, કવિતામાં અને તેમ, ‘સંકેતો’ સાથે નહિ, પણ ‘સંકેતિતો’ સાથે સ્થપાય છે. એટલે કે, એ, શબ્દોને વટી જાય છે ને વસ્તુઓ સાથે સંકળાય છે. વાચક શબ્દોને અહીં ‘ટૂલ્સ’ ની જેમ વાપરે છે અને ‘ટૂલ્સ’ પોતાની સંરચનાનુસાર વાચકને આવશ્યક વ્યાપારોમાં દોરે છે. લેખકે પણ ભાષાને અહીં આવા પ્રયોજન અર્થે વાપરી છે. પરિણામે અહીં ક્રિયા સંભવે છે. અલગત એ ક્રિયા પરાક્ષ સ્વરૂપની છે, કેમ કે વાચકની ભાવનપ્રક્રિયા પછી તે બને છે. એ અર્થમાં એ દ્વૈતીયિક ક્રિયા છે અને સાર્ત્ર તેને ‘એક્શન બાય રિવિલેશન’ – ‘ડેવોઈલ્મેન્ટ’ કહે છે. લેખકે અહીં વ્યવસ્થાપન અને રૂપ સંજ્યાં છે ને એવી પ્રક્રિયા દરમ્યાન તેણે વાચક પર કામ કર્યું છે. એવું કે અંતે વાચકો માટે તેઓ જેમ જીવતા હતા તેમ જીવવાનું અશક્ય બની જાય છે. તે ધારો કે પોતાની ‘નિર્દોષતા’ કે પોતાના ‘અજ્ઞાન’નું શરણું લે તોય, તે બધું આજુ નભતું નથી. આવું ‘ડેવોઈલ્મેન્ટ’ પરિવર્તનને શક્ય બનાવે છે.

જ્યારે, બિલટું, કવિતામાં શબ્દોનો મહિમા ઝલાય છે અને અર્થો ‘મિયર પ્રોટેક્સ’ બનીને પડી રહે છે, ને વાચક તેનાથી જ મોહાય કરે છે. એવો વ્યામોહ ‘ઈરિયલાઈઝિંગ – કન્ટેમ્પ્લેટિવ’ દૃષ્ટિબિંદુનું પરિણામ અને કારણ બેય છે. અહીં ‘થવાપણા’નો નહિ, પણ ‘હોવાપણા’નો મહિમા છે. આ ભૂમિકાએ, સાર્ત્રે ‘આધુનિક કવિતા’ને નિષ્ફળતા લેખી છે. આધુનિકોનાં જીવન અને તેમના સમાજ સાથેના સમ્બન્ધો પરત્વે આ કવિતા, સિદ્ધિનો નહિ, પણ નિષ્ફળતાનો ઈતિહાસ બની રહે છે એવો તેમનો સ્પષ્ટ અભિપ્રાય છે. નિષ્ફળતા એટલા માટે કે સાધન, ભાષા, અહીં તેની તમામ ભૌતિકતામાં નજરે ચડ્યા કરે છે. કવિની એવી માધ્યમસલાનતા જ એની નિષ્ફળતાની ચાડી ખાય છે.

ગદ્યનું વિશ્વ આમ હેતુલક્ષી છે અને વસ્તુજગતનું પ્રતિબિંબ પાડનારું છે. અહીં વસ્તુઓ નહિ, તેમના અર્થ મળે છે. સાર્ત્રના આ વિભાવમાં તેમનો અંગત ગ્રહ લગેલો છે એ તો ખરું જ, પણ એમાં એક ગર્ભિત ‘વેલ્યુ જૂઝમેન્ટ’ પણ છે. અહીં કશા કલામીમાંસાગત માનદણ્ડથી નહિ, પણ તેઓ અંગત ભૂમિકાથી સ્વિશેષભાવે દોરવાયા છે. ગદ્ય-સર્જનનો તેના લેખકની સલાન ઇચ્છા સાથે એક તરફથી સમ્બન્ધ છે, તો બીજી તરફથી વાસ્તવિકતા

સાથે છે. પણ સાર્ત્ર ગદ્યના કવિતા સાથેના આવા ભેદ ઉપર જ પોતાની વિચારણાને ઘૂંટયા કરતા નથી, સાહિત્યના સામાજિક હેતુ સંદર્ભે એને વિકસાવે છે. એમની દૃષ્ટિએ સાહિત્યકારનું કાર્ય એક કર્મણ્યતા છે, આચાર છે, માત્ર વિચાર નથી. વાચકોને તેમની પરિસ્થિતિ - સમ્મુખ કરવા, તે પરિસ્થિતિને લખાણ વડે અનાવૃત્ત કરવી-એટલી હદે, કે વાચકો એ પરિસ્થિતિને વિશેની પોતાની જવાબદારીથી સલામ બને અને સંલગ્ન પરિવર્તનને શક્ય બનાવે. આ પ્રકારની ‘મોરલ સિરિયસનેસ’ સાર્ત્રના લેખકની પોતાની જવાબદારીની જ ઘોતક છે. ‘વ્હોટ ઇઝ લિટરેચર ?’ ના કેન્દ્રમાં ગદ્ય-વિચાર તો છે જ, પણ તેનો વિષય, અન્યથા, ‘કમિટમેન્ટ ટુ ફીડબેક’ છે, એમ કહી શકાય. એ દિવસોમાં સાર્ત્ર સ્વાતન્ત્ર્યની સક્રિય ખાજુ ઉપર એટલે કે ‘થવાપણા’ પર ભાર મૂકતા હતા.

૧૨

સાર્ત્રના તત્ત્વજ્ઞાનનો તેમ જ તેમના ‘બીઇંગ એન્ડ નથિંગનેસ’નો એક મૂળાધાર ફિનોમિનોલોજી છે; તેમાં સ્વાતન્ત્ર્યની સાર્ત્રે, એ ભૂમિકાની સુન્દર વિચારણા પ્રસ્તુત કરી છે. ‘બીઇંગ-ઇન-ઇટસેલ્ફ’, ‘બીઇંગ-ફોર-ઇટસેલ્ફ’ અને ‘બીઇંગ-ફોર અધર્સ’માંથી તેમણે ચેતનાના એ બીજા ‘મોડ’ને સ્વાતન્ત્ર્યનો જનક લેખ્યો છે. એટલે કે ‘બીઇંગ-ફોર ઇટસેલ્ફ’ જ્યારે પ્રક્રિયા જન્માવે છે, ત્યારે, મનુષ્ય પોતે જે વ્યક્તિ કે પદાર્થને ‘પર્સિવ’ કરતો હોય, તેનાથી પોતાને અમુક અંતરે મૂકે છે અને એમ કરીને તેની ‘અન્યતા’નો સ્વીકાર કરે છે. આ અંતર તે સ્વાતન્ત્ર્ય છે. આ સ્વાતન્ત્ર્ય એક તરફથી મુક્ત પસંદગીની તેમ જ સલામ કાર્યની શક્યતા જન્માવે છે, તો બીજી તરફથી તે ખાલીપો અને ‘એન્ગ્લીશ’ પણ જન્માવે છે.

જો કે, ફિનોમિનોલોજીની દૃષ્ટિએ કોઈપણ ‘પર્સેપ્શન’, પસંદગીના પૂર્વવર્તી તત્ત્વને આભારી છે. ફિલિપ મેઈરેતે સફેદ ચોરસ પર ચીતરેલા કાળા, માલ્ટાના કોસનું દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે (જુઓ સુખપૃષ્ઠ-૧). ફૂલોનો પ્રેમી એમાં ચાર પાંખડીનું સામાન્ય ફૂલ જોશે અને સૈનિક એમાં કોસ જોશે-પરંતુ એક સાથે બંને રીતે આને ‘પર્સિવ’ કરવાનું અશક્ય છે. એટલે એનો અર્થ

એ થયો, કે વસ્તુતા-આજ્ઞેકિટવીટી-છે જ નહિ, તે તો વસ્તુ અને ચિન્તા વિનિમયમાંથી જન્મે છે. એનો વિશેષ અર્થ એ કે મનુષ્ય વડે જ વિશ્વને રૂપ અને અર્થ સાંપડે છે, એની ઉપસ્થિતિમાં જ વિશ્વ અસ્તિત્વમાં આવે છે.

આમ, વ્યક્તિત્વ સ્વાતન્ત્ર્ય એક નોંધપાત્ર એવું ‘સજ્ઞેકિટવિજમ’ છે. પણ સાર્ત્ર, એનો અર્હો, મનુષ્યની પસંદગીના અર્થમાં ખીન્ને ગભીર અર્થ ધરનાં કહે છે. કે મનુષ્ય માનવીય ‘સજ્ઞેકિટવીટી’ને પટી જઈ શકતો નથી તે ધ્યાનાર્હ બનવું થટે. મનુષ્ય પોતાને માટે પસંદગી કરે તેની સાથે જ તેનાથી અન્યોને માટે પણ પસંદગી થઈ જતી હોય છે. હું આ કે તે ગમે તે પસંદ કરું તેને મૂલ્ય મળી જતું હોય છે-પરિણામે પસંદગી માત્ર તત્ત્વતઃ મૂલ્ય છે. સાર્ત્ર કહે છે, આમ, ‘In fashioning myself I fashion man.’ અર્હો ‘એન્વીશ’નો એટલો જ અર્થ છે, કે મનુષ્ય જ્યારે કશાયને વિશે પ્રતિબદ્ધ થાય છે, ત્યારે એને પોતાની પસંદગી મૂલ્ય છે અને ઉક્ત એવડી ધાર ધરાવે છે એ વાતનું પુરું ભાન હોય છે, એટલે કે પોતાની પસંદગી વડે સમગ્ર માનવજાતને માટેનો નિર્ણય પણ થઈ જવાનો છે, એવી એને પ્રતીતિ હોય છે. આવી ક્ષણે મનુષ્ય પૂરી અને પાયાની જવાબદારીના અણાલમાંથી લગીરેય ચસકી શકતો નથી. આ વેદના-એન્વીશ -મોટાભાગનાઓમાં નથી વરતાતી, તેનો અર્થ એ જ, કે તેઓ તેને હુપાવે છે અને તેનાથી પદ્માયન ઝંખે છે. આપણે અર્હો આપણા સ્વાતન્ત્ર્યની ભૂમિકાએ અપ્રામાણિક હોઈએ છીએ, અને ‘એડ ફેઈથ’ વડે જડતા, અક્રિયતા, સ્વીકૃતિ, નત્તમવ્રત્તિ વગેરેને નોંતરીએ છીએ, ખીન્ન શબ્દોમાં, આપણે ‘બીકંગ-ઈન-ઈટમેન્ડ’ હોવાનો ડોંગ રચીએ છીએ, કે આપણે પૂર્ણ છીએ તે અન્યોને આપણે વિશે કશો ‘કલેઈમ’ હોઈ શકે નહિ. ‘બીકંગ-ફોર-અધર્સ’ની અદ્રામાં આવી જઈને, ખીન્નની ‘ઈમેઈન’માં ઉછરીને પણ, આપણે આપણા સ્વાતન્ત્ર્યની જવાબદારીમાંથી ભાગી છૂટતા હોઈએ છીએ.

સાર્ત્ર અનુસાર, માનવસ્વાતન્ત્ર્યનું અસ્તિત્વ તો છે જ, પણ ચેતનાનો તે એક એવો ‘મોડ’ છે, જેને ‘પોટેન્શલ’ કહી ‘કાશાય-એનો અર્થ એ કે સ્વાતન્ત્ર્ય સક્રિય પાસું ધરાવે છે-અને, તે છે ‘બીકમિંગ’નું, ‘થવાપણા’નું. આ તાત્ત્વિક ભૂમિકા સ્વીકારીએ એટલે સાર્ત્રના ‘ગ્રોટ ઈઝ સિટરચર?’ના મુખ્ય વિષયો-ભાવનપ્રક્રિયા અને પ્રતિબદ્ધતા-તો મૂળગામી પરિચય મળી રહે છે.

ઉક્ત ગ્રન્થના બીજા પ્રકરણનું શીર્ષક છે 'હાય રાઈટ ?'—'લેખન શા માટે ?' સાર્ત્ર જણાવે છે, કે લેખકો વૈવિધ્યપૂર્ણ હેતુઓ વ્યક્ત કરીને આનો જવાબ આપી શકે, પણ તેમની આ પ્રવૃત્તિ પાછળ એક ગભીર અને તેમની-આપણી વચ્ચે સમાન એવી પાયાની પમંદગી રહેલી છે. અગાઉ મોંઘ્યું છે તેમ, મનુષ્ય વડે જ વસ્તુઓ અને વિશ્વ આવિષ્કૃત થાય છે, એ રીતે માનવ-વાસ્તવિકતા 'રિવિલર' છે. આપણી પ્રત્યેક ક્રિયા વખતે વિશ્વ પોતાનું નૂતન રૂપ પ્રગટાવે છે, એટલે કે આપણી ઉપસ્થિતિને લીધે તેમ થાય છે. વિશ્વ સાથેની સમ્બન્ધભૂમિકા સ્થાપવામાં આપણી આમ આવશ્યકતા છે; આ વિશેનું સંવેદન જન્મે તેવી જરૂરિયાત છે; અને સાર્ત્ર ઉમેરે છે કે કલાકૃતિના સર્જન પાછળના કેટલાક મુખ્ય હેતુઓમાં એવું સંવેદન જન્માવવાનો હેતુ પણ છે. એક સર્જક તરીકે મારા સર્જન સંદર્ભે મારી આવશ્યકતા છે એમ હું અવશ્ય અનુભવું છું—કેમકે, સર્જન કરીને મેં વસ્તુપદાર્થો વચ્ચે સમ્બન્ધો રચ્યા છે, જ્યાં વ્યવસ્થાપન ન હોય ત્યાં તેને પ્રવેશ અપાવ્યો છે, જ્યાં વિવિધતા હતી, વેરવિખેરતા હતી ત્યાં એકતા સ્થાપી છે, પુદ્ગલ બાંધ્યો છે. પણ આ સર્જન-પ્રક્રિયા અટકતી નથી, સર્જાયેલો પદાર્થ પૂરો થયો લાગે, છતાં તે તેમ હોતો નથી, મારી સર્જન-પ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં, સર્જન અનાવશ્યક બની રહે છે, કેમકે મારા માટે તે હંમેશાં 'સર્પેન્શન' ની અવસ્થાએ હોય છે. સર્જક તરીકે હું સર્જનથી ઓછો સલામ હોઉં છું અને સર્જન-પ્રક્રિયાથી વિશેષ સલામ હોઉં છું. એટલે કે એક સર્જક તરીકે મારું સર્જન મને કદી 'ઓબ્જેક્ટિવ' લાગતું નથી. એમાં નિહિત, એવી તમામ પ્રક્રિયાઓથી અને પ્રવર્તેલા તમામ વ્યાપારોથી હું અતિપ્રગિયિત હોઉં છું, તેથી એ પ્રક્રિયાઓ અને વ્યાપારો માત્ર 'સબ્જેક્ટિવ' શોધ જ રહે છે. એટલે, તેને હું જ્યારે 'પર્સિવ' કરું છું ત્યારે હું તેનું પુનઃસર્જન કરતો હોઉં છું, ચૈતસિક રીતે હું એ જોતું પરિણામ છે તે તમામ પ્રક્રિયાઓ અને વ્યાપારોનું પુનરાવર્તન કરું છું; આમ 'પર્સેપ્શન' માં અપાયેલી વસ્તુ, અહીં સર્જન, આવશ્યક છે અને જોનાર હું, અહીં સર્જક, અનાવશ્યક છે. સર્જક આમ સર્જનમાં પોતાની આવશ્યકતા ઝાંખે છે અને પ્રમાણે છે, પણ પછી સર્જન અનાવશ્યક બની રહે છે. સાર્ત્ર ઉમેરે છે કે સગીત કે ચિત્રકલામાં નહિ, પણ લેખનની કલામાં, સાહિત્યમાં, આ 'ડાયાલેક્ટિક' ખરાબરનું, બિપત્તી આવે છે.

કેમકે, સાહિત્યકૃતિ એક એવો ભમરડો છે જે ગતિમાન હોય છે સારે જ અસ્તિત્વમાં આવે છે. એને દૃષ્ટિગોચર કરવા માટે વાચનની, અથવા તો ભાવનની, એક નકરી ક્રિયાની અનિવાર્યતા રહે છે; અને એ ક્રિયા ચાલે, ત્યાં લગી જ એના અસ્તિત્વને આપણે માણીપ્રમાણી શકીએ છીએ. એ સિવાય સાહિત્યકૃતિ, સાર્ત્ર કહે છે, કાગળ પરના લીટા છે. આ ભૂમિકાએ, એમ ન કહેવાય કે સર્જકો પોતાને માટે જ લખે છે ! એમ કહેવું તે ભારે આઘાતક છે. કાગળ પર પોતાની લાગણીઓનો પ્રક્ષેપ કર્યા કરવો તે તો તેનો નિષ્પ્રાણ, સુસ્ત વિસ્તાર છે. સાહિત્યમાં સર્જનકર્મ તો માત્ર અધૂરી અને અમૂર્ત ક્ષણ છે જે ભાવકો વડે પૂરી અને મૂર્ત થાય છે. નહિતર, લેખકો રાતોની રાતો પાનાનાં પાનાં લખ્યા જ કરે અને કૃતિ ભાગ્યે જ દિવસનું અજવાળું પામી શકે. લેખન-વ્યાપારમાં તેના 'ડાયાલેક્ટિકલ ડેરિવેટિવ' તરીકે ભાવન-વ્યાપાર નિહિત છે અને આ સંયુક્ત ક્રિયા સર્જક-ભાવક જેવા બે ભિન્ન એજન્ટસને અપેક્ષે છે, જેનું નિશ્ચિત પરિણામ આવી શકે છે. અન્યથા, ચિત્તની સરજત-સ્વરૂપ કલાને કદી પામી જ ન શકાય. સાર્ત્ર કહે છે, અન્યો માટેની ન હોય, ને અન્યો વડે ન હોય તેવી કોઈ કલા જ નથી—there is no art except for and by others.

આ દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિ માત્ર, એક અપીલ છે. ભાષાના સાધન વડે લેખકે જે 'રિવિલેશન' ધાર્યું છે તેમાં ભાવકને પ્રવેશની અપીલ છે. લેખકની એ અપીલ વાચકના સ્વાતન્ત્ર્યને અપીલ છે. પોતે જે સર્જન કર્યું છે તેમાં જે સહકર્તૃત્વની અપેક્ષા છે તે વાચકના સ્વાતન્ત્ર્યને અને એ સ્વાતન્ત્ર્યના શુદ્ધ-તમ સ્વરૂપને અપેક્ષે છે. પરિણામે સાહિત્યકૃતિ ભાવકોના સ્વાતન્ત્ર્યની માત્ર હિક્ષાગ્રત નથી કરતી, પણ પોતાના સાર્થકયને સારુ તેને માગી લે છે. પરિણામે, સાહિત્યને કશા બીજા ત્રીજા સાધ્યનું સાધન લેખવાને બદલે, વાચકના સ્વાતન્ત્ર્યને સારુ ખરચાઈ જતા, એવા સાધ્યને સારુ વપરાઈ જતા, સાધન તરીકે જોવું ઘટે. ભાવક માટે કૃતિમાં બધું બાકી છે અને બધું થયેલું છે—કેમકે કૃતિ તેની પોતાની ક્ષમતાઓના સ્તરે જ અસ્તિત્વમાં આવવાની છે. એટલે એક તરફથી વાચકને લેખક દ્વારા છે અને બીજી તરફથી લેખકને વાચક દ્વારા છે. સર્જક તરીકે લેખકે એવાં સીમાચિહ્નો રચ્યાં છે, જે અવકાશ વડે, શૂન્ય વડે, જુદાં પાડવામાં આવ્યાં છે—વાચક એ શૂન્યને ખસેડી દઈ તેને એક-રેખા કરી લે છે અને તેની પેલે પાર પહોંચી જાય છે. એ અર્થમાં ભાવનપ્રક્રિયા તે દોરવણી હેંડળનું સર્જન જ છે.

સાર્ત્ર આગળ વધીને સાહિત્યને માત્ર સાધનને રૂપે જ નહિ, પરંતુ સાધ્યને રૂપે પણ ધટાવે છે. કલાકૃતિને કશું સાધ્ય હોઈ શકે નહિ એવી કાન્ટની વાત તેઓ ખુશીથી સ્વીકારે છે, પણ પછી તુર્ત જ કહે છે કે કલાકૃતિ પોતે જ એક સાધ્ય છે. એક સક્ષમ અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિ દાખવ કરીને તેઓ જણાવે છે કે કાન્ટ અનુસાર, કલાકૃતિ સૌ પ્રથમ અસ્તિત્વમાં આવે અને પછી તે પમાય એ વાત ખોટી છે. કેમકે કોઈ તેને પામે ત્યારે જ તે અસ્તિત્વમાં આવે છે એ કમતો સ્વીકાર થવો ઘટે ! કલાકૃતિ એક શુદ્ધ અપીલ સૌ પ્રથમ તો હોય, સૌ પ્રથમ તો તે અસ્તિત્વમાં આવવાને માટેની શુદ્ધ જરૂરત હોય, એનો સ્વીકાર થવો ઘટે. જેનું અસ્તિત્વ પ્રગટ હોય અને જેનું સાધ્ય અનિર્ણિત હોય, તેનું, આ સાધનનું નથી. પ્રારમ્ભથી જ એ ‘કોગેગોરિકલ ઇમ્પરેટિવ’ ના સ્તરે છે—એટલે કે ચોપડીને તમે ટેવત પર પડી રહેવા દેવાને માટે પૂરા મુક્ત છો. પણ ખોલો કે તુર્ત જ તે માટેની જવાબદારીથી તમે આગ્રહ બનો છો—કેમકે કૃતિના મુક્ત આત્મલક્ષી વ્યાપારનો આનન્દ લૂંટવામાં સ્વાતન્ત્ર્યનો અનુભવ નથી. એ ત્યારે જ છે જ્યારે તમે એક સહ-સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિમાં પેરાવાવ છો. આ પ્રકારના ‘એન્સાઇયૂટ એન્ડ’ ને સાર્ત્ર મૂલ્ય કહે છે. અને એ ભૂમિકાએ તેમને મન કલાકૃતિ એક મૂલ્ય છે—એટલા માટે કે તે એક અપીલ છે.]

સાહિત્યકલાનું ધ્યેય નક્કી કરતાં સાર્ત્ર કહે છે : સર્જનકર્મ વડે સરળતા કે પુનઃસરળતા કલાપદાર્થો એનું એવું ધ્યેય સૂચવે છે કે જે વડે આ વિશ્વ નવું બની જાય. પ્રત્યેક ચિત્રકૃતિ કે પ્રત્યેક પુસ્તક, ટૂંકમાં કલા માત્ર, ‘ટોટાલિટી ઓફ બીઇંગ’ની ‘રીકવરી’ છે. એ પ્રત્યેક વડે લાવકના સ્વાતન્ત્ર્યને આ અખિલાઈ અર્પિત થાય છે. કલાનું ધ્યેય જ એ છે, કે વિશ્વને એ જેવું છે તેવું રજૂ કરીને પાછું મેળવવું — પણ એવી રીતે કે એના મૂળ આધારો માનવસ્વાતન્ત્ર્યમાં પડેલા છે. અને લાવનપ્રક્રિયા એટલા માટે મહિમાવન્ત છે, કે એ વડે જ પેલી ‘રીકવરી’ — જે એના માટે જ નિવેદિત થઈ હતી—જુદી પડી આવે છે — કેમ કે લાવકની નજરમાં જ સર્જનને પોતાની પૂરી સાર્થકતા સાંપડે છે, ન અન્યથા. સાહિત્યકાર અન્ય મનુષ્યોના સ્વાતન્ત્ર્યને અપીલ કરવાની પસંદગીને વર્ષો છે, તે એટલા માટે, કે પોતાની માગશીઓનાં પારસ્પરિક સૂચનો વડે, તેઓ, મનુષ્યને મળેલી ‘ટોટાલિટી ઓફ બીઇંગ’ ને નવેસરથી ધારણ કરી શકે, અને નવેસરથી મનુષ્યમાં વિશ્વને આંતરી શકે.

સાર્ત્ર લખે છે કે આ બધા પછી પણ એક દિવસ એવો આવે છે, જ્યારે સાહિત્ય આપણને યુદ્ધમાં ધકેલી દે છે. કેમ કે કોઈ શુભામોને માટે તો

નથી લખતું ! જેમાં ગદ્યને અર્થ હોય તેવી શાસન-પદ્ધતિ, લોકશાહી સાથે ગદ્ય-લેખનની કલા સંદુષ્ટાગ્રેલી છે. 'લેખક લયગ્રસ્ત હોય,' તો વાચક પણ હોય જ, અને ત્યારે તેઓને માત્ર કલમથી રક્ષવાનું પૂરતું નથી - નથી જ ! કલમને થંભાવીને ત્યારે લેખક શસ્ત્રો ધારણ કરે છે. સાહિત્યકારે ગમે તેવા વિચારો, અભિપ્રાયો કેળવ્યા હોય, પ્રગટાવ્યા હોય, પણ તમે યુદ્ધને ટાળી શકતા નથી. લેખન સ્વાતન્ત્ર્ય માગવાની એક રીત છે, અને આવા સંજોગોમાં એ રીત સાવ જ બદલાઈ જાય છે - કલમ નહિ તલવાર ધારણ કરાય છે. સાર્ત્ર કહે છે, એક વાર તમે સર્જનમાં ઝંપલાવો, એટલે તમારી ઇચ્છા હોય કે ન હોય, તમે પ્રતિબદ્ધ છો. સાર્ત્ર પૂછે છે : શાને પ્રતિબદ્ધ ? સ્વાતન્ત્ર્યની રક્ષાને માટે ? એમ કહી દેવું સહેલું છે. આદર્શ મૂલ્યોના રખેવાળ બનવું કે પછી રાજકીય-સામાજિક સંઘર્ષોમાં પક્ષકાર બનીને નકરા રૌર્જિદ સ્વાતન્ત્ર્યને રક્ષવું ? પહેલો વિકલ્પ સરળ છે, જ્યારે બીજો તેમ નથી. ઉપરાન્ત 'કાણુ કોના માટે લખે છે ?' જેવા એટલા જ ગંભીર પ્રશ્ન સાથે તેને ઊંડો સમ્બંધ છે. એ સમ્બંધની વિસ્તૃત ચર્ચા સાર્ત્ર પુસ્તકના આગળનાં પ્રકરણોમાં કરે છે.

૧૪

વાચકના સહ-કર્તૃત્વ કે સહ-સર્જકત્વ પર ભાર મૂકતી આ વિચારણા અહીં 'ધ પર્મેનન્ટ એક્સસાઈઝ' ઓવ્ જનરેસિટી' બનીને ઊભી રહે છે. સાહિત્યને આવું નૈતિક ગૌરવ અર્પીને સાહિત્યને માથે કેટલાંક કામ નાખતાં સાર્ત્ર કહે છે : તેણે સંદિગ્ધતા દૂર કરવી ઘટે; 'એડ ફ્રંચ' નો પરદો ચીંધી, ચારી બતાવવો ઘટે; દરેક કૃતિમાં અમુક ભૂમિકાએ તે નક્કર મુક્તિની રજુઆત કરે; વાચકના જવાબદારીના ભાનને સતત સચેત કરે, વગેરે. આ પ્રકારની વિચારણાનું ફલિત એ છે કે સાહિત્ય વડે સ્વાતન્ત્ર્યની વિસ્તૃતિ થવી ઘટે. અને સાહિત્યકારે અમુક જ વર્ગના વાચકોની પરાધીનતામાંથી મુક્ત થઈ જવું ઘટે, સમાજના 'એલિટ' વર્ગથી મુક્ત થઈ જવું ઘટે. સાહિત્યકારે પોતે પણ પોતે કોઈ વિશેષાધિકાર ધરાવતી વ્યક્તિ નથી એમ ગણીને રાજકીય ભૂમિકાએ આગળ આવવું જોઈએ, કેમકે સાર્ત્ર દૃષ્ટિએ વિશેષાધિકારની આળપંપાળ એટલે જ અમુક મર્યાદિત વાચકસમાજની આળપંપાળ-જેનું સીધું પરિણામ સાહિત્યક્ષેત્રના સંકોચમાં અને વિકૃતિમાં આવે છે.

આમ તો, સાર્ત્રનો આ શૈલીનો વિચાર, માર્ક્સવાદી વિચારધારાનો સંગોત્ર છે અને મોટે ભાગે એક અશક્ય આદર્શ-યુટોપિયાનું સર્જન કરી રહે છે. ‘વ્હાટ ઈઝ લિટરેચર?’ નાં અંતિમ પૃષ્ઠો પર સાર્ત્રે રજૂ કરેલું સાહિત્યકલાનું સ્વરૂપ-‘લિટરેચર એવ પ્રેક્સીસ -એવું સ્વરૂપ છે, જેમાં ‘પ્રેક્ટીકલ-ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ’ અને ‘ઈરિયલાઈઝિંગ-કન્ટ્રાપ્લેટિવ’ જેવાં પોતે ઉચ્ચારેલાં બેય દૃષ્ટિબિન્દુઓનો ગૌણભાવ છે, અને જેમાં અનેક અવલંબનોને આધારે સફળ થનારી ફેમ્યુલાનો નિર્દેશ છે : એવી કલા આટલી બાબતો પર અવલંબિત છે : લેખકનો સમાજ; વસ્તુપદાર્થોને ‘કોમર્સિયલ વેર્સ’ તરીકે નહિ, પણ ‘ટૂલ્સ’ તરીકે અનુભવવાની તક; તેને માનવકૃતિ તરીકે ધરાવવાની તક; સહ-સર્જકત્વને માટે તત્પર એવા વાચકો કે જેઓ પોતાના કાબૂ બહારની પદ્ધતિઓને ગુંચચ્યા કરવામાં નથી માનતા, વગેરે. ટૂંકમાં આ વિભાવ ‘યુટોપિયન’ હતો, નિષેધાત્મક અને ટીકાપરાયણ હતો.

અહીં નોંધવું ઘટે કે સાર્ત્રે પોતે પોતાના સામયિક ‘Les temps Modernes’ વડે આ બધું સિદ્ધ કરવાની કોશિશ કરી હતી, અને સાહિત્યકારોનું એક એવું જૂથ ઊભું કર્યું હતું, કે જે ‘એલિટ ઓફ ટેકનિશિયન્સ’ થી સ્વાયત્ત હતું અને જે મધ્યમવર્ગીઓ માટે મધ્યસ્થી બની શકેલું. એવી મધ્યસ્થી વળાંકી બીજા વર્ગો માટે મધ્યસ્થી બને અને એમ, પ્રબળમાં અનેક કોટિઓ ઊભી કરવાનો સાર્ત્રે અને તેમના જૂથનો આશય હતો.

ચાળીસીના ગાળાથી સાર્ત્રેમાં જે નોંધપાત્ર પરિવર્તન આવવા માંડેલું, માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્ત અને સામ્યવાદી ચળવળને વિશેનાં જે મમત્વો બંધાવા માંડેલાં તેના તેમના ઉક્ત વિચારોમાં ચોખ્ખો પડ્યો પડ્યો છે. માર્ક્સવાદના પ્રભાવ હેઠળ તેમનામાં ‘સમાજવાદી માનવવાદ’નો જે અભિગમ પ્રગટ્યો તે કોઈ અકસ્માત નહોતો પણ તેમની પોતાની વિચારધારાનો સાહજિક વિકાસ હતો. આધુનિક કામદારને - પ્રોલેતારિયેતને - સાહિત્યનો ખરેખરો વિષય લેખતા એ સાર્ત્રે જેટલા સમયપ્રસ્તુત હતા, તેટલા જાતપ્રસ્તુત પણ હતા. ‘વર્ગવિહીન સમાજરચના માટે પ્રોલેતારિયેત સાથે જોડાવાની આપણને ફરજ પડે છે’ તથા ‘વર્ગવિહીન સમાજમાં જ સાહિત્ય પોતાની પૂરી પ્રતીતિ મેળવી શકે કેમકે એવા સમાજમાં જ વાચકપ્રબળ અને ‘કોન્ક્રિટ યુનિવર્સલ’ ની એકરૂપતા હશે, અને તેથી જ લેખકનું આખી માનવજાતને તેના આશ-અરમાન સાથે પ્રગટ કરવાનું કે તેને તેના રોપ-

વિદ્રોહ સાથે જાહેર કરવાનું ધર્મકાર્ય સફળ થશે.’ આ મતલબનું એમનું દૃષ્ટિબિન્દુ ઇતિહાસની એ ક્ષણે જોટલું સાચું હતું, તેટલું તેમની અંગત ક્ષણોનો હિસાબ આપનારું પણ હતું.

સિમેન દ જ્યુવાર પોતાની ડાયરીમાં નોંધે છે કે ૧૯૪૦થી પોતાનામાં અને સાર્ત્રમાં એક મહત્વનું પરિવર્તન આવી રહ્યું હતું. આ યુદ્ધનાં વર્ષો હતાં. સાર્ત્રની મનોસ્થિતિ હવે ‘પોલિટિકલ ઈન્વોલ્વમેન્ટ’ થી મુક્ત રહી શકે તેવી નહોતી. એ તેમને અનિવાર્ય લાગતું હતું. તેમણે જોયું કે આ તો તેમની ‘અધિકૃત અસ્તિત્વ’ ને વિશેની વિલાવનાને ચરિતાર્થ કરવાની ધડી છે. પોતાની પરિસ્થિતિના ઉદ્ભવનથી જ તથા કાર્યમાં પ્રતિબદ્ધ થવાથી જ તેને સિદ્ધ કરી શકાશે. સાર્ત્ર અને જ્યુવાર બંને સમ્મતિપૂર્વક રાજકીય પ્રવૃત્તિઓમાં અંતરે અંતરે છે વગેરે વીગતોમાં ઊતરવાને અહીં અવકાશ નથી, છતાં સાર્ત્રના જીવનનાં એ વર્ષોમાં પ્રગટેલી કર્મણ્યતાએ એમના સમગ્ર માનવવિચારને સહજ છતાં નવ્ય દિશા અર્પી હતી, એની ચોક્કસ નોંધ લેવાની ધટે. આપણે જોઈએ છીએ, કે ચાળીસીના અંત લાગથી સાર્ત્ર રાજકીય સામાજિક પ્રશ્નો વિશે વધુ ને વધુ લખતા જોવા મળે છે, સર્જન-પ્રવૃત્તિમાંથી કમશઃ સ્વેચ્છાએ છૂટતા જાય છે—૧૯૪૭થી તેમના તરફથી ચોક્કસપણે મળતી રહેલી રાજકીય પ્રશ્નો વિશેની સમીક્ષાઓ તથા માર્ક્સવાદને પોતાના સંદર્ભમાં નવેસરથી રચીને ‘નવ્ય માર્ક્સવાદ’ ને રૂપે રજૂ કરતી ‘ક્રિટિસિઝમ ઓવ ડાયલેક્ટિકલ રીઝનિંગ’ ની વિચારસરણીઓ, એની સાક્ષી પૂરે છે.

પરંતુ, અસ્તિત્વની અધિકૃતતાની એ વિલાવના જ તેઓને કશી પણ તૈયાર વિચારધારાને શરણે જતાં રોકે છે. જીવનભર તેઓ એક પણ પાર્ટીના સભ્ય ન બન્યા તથા ક્યારેય પણ ચુસ્ત પાર્ટી-લાઈન સાથે એકરૂપ ન થઈ શક્યા તે આ સંદર્ભમાં મૂલ્યક નીવડે તેવું છે. પરિણામે, સાર્ત્ર એક સાહિત્યકાર કલાકારની મૂળભૂત પ્રતિભાના સત્તને કારણે, અટકી જાય છે; અને ‘લિટરેચર એન્ડ એન્ગેજ’ ની નોંધપાત્ર દિશામાં વળી જાય છે—એમનું ૧૯૪૫થી શરૂ થયેલું ઉક્ત સામયિક એ ઉદાહરણ પ્રગટાવતું રહ્યું, અને વૈયક્તિક તત્ત્વચિન્તન તેમ જ સક્ષમ સાહિત્યસર્જનને વરેલું. સાર્ત્રમાં સામાજિક ભૂમિકાના, પરંતુ વૈશ્વિક કદના, ‘મોરાલિસ્ટ’ નો જન્મ થયો.

સાર્ત્રના, 'સાહિત્યમાં પ્રતિબદ્ધતા' ના વિભાવનો પ્રારંભ તેમના ભાષાકીય દૃષ્ટિબિન્દુથી થાય છે. ઉક્ત નીતિમત્તા-જેમાં સ્વાતન્ત્ર્યની ભરપૂર પ્રતીતિ આપનારી જવાબદારી નક્કર કાર્યમાં પરિણમી હોય છે-ને વરેલો લેખક સાર્ત્ર-શૈલીનો 'ફેર-ઈટસેલ્ફ' છે. નૈતિક જવાબદારીને નિષ્ઠાપૂર્વક ઉપાડીને તે લેખનને પણ નૈતિક કાર્ય લેખે છે. જીવનમાં 'એક્સરિટી' અને અર્થહીનતાનો અનુભવ કરતો છતાં તે તેની ભાષા નથી વાપરતો. અતિવસ્તુનો તેને ભરપૂર અનુભવ હોતે છતાં તે અતિવાસ્તવવાદીઓના 'ઓટોમેટિક ગર્ષટિંગ'નું સાધન નથી વાપરતો. સાર્ત્રની 'ફેર-ઈટસેલ્ફ'ની વિભાવના હાઈડેગરના 'Dasein'માંથી વિકસી છે, છતાં પેલો લેખક એ પણ નથી. અલબત્ત, હાઈડેગર અને સાર્ત્ર બંને સતના અનાવરણને સારુ ભાષાને માનવજાતનું 'મહામૂલું' સાધન લેખે છે. ખરા, છતાં બંનેના ભાષાકીય દૃષ્ટિબિન્દુમાં સારી એવી ભિન્નતા છે. શબ્દનું ગૌરવ કરતાં હાઈડેગર તેને આદિમ હાથપણથી નીંચળતા કહે છે. એઓની જેમ માલામે અને જોયસે પણ 'ઇટીમોન્' અને 'પન' માં એવું હાથપણ પ્રમાણ્યું હતું. તેઓએ, અન્ય કવિઓની જેમ, ભાષાને રોજિંદા વપરાશની શુદ્ધતામાંથી શુદ્ધ કરવા પર ભાર મૂક્યો છે. દૂકમાં, હાઈડેગરનું ભાષાકીય દૃષ્ટિબિન્દુ તે કવિનું દૃષ્ટિબિન્દુ છે. કવિઓની કલ્પન-શ્રદ્ધા તેઓ પણ ધરાવે છે : માત્ર કલ્પન જ સત્ત્વી પૂર્ણ રહસ્યમયતાને વ્યક્ત કરી જાણે - કેમ કે, તે વ્યાકરણ અને તર્ક બેયને પટી જઈ શકે છે. જ્યારે, સાર્ત્રની દૃષ્ટિનો સાચો અધિકૃત 'ફેર-ઈટસેલ્ફ' તે ગદ્યલેખક છે. ભાષાને તે સંક્રમણના સાધન તરીકે વાપરે છે અને વિશ્વને શબ્દે શબ્દે નામાયિત કરે છે. ભાષા સાર્ત્રને મન એવી અર્ધપારદર્શક ચેતના છે, જે અન્યની અર્ધપારદર્શક ચેતનાને અપીલ પહોંચાડવાનું સામર્થ્ય ધરાવે છે.

ભાષાને સાર્ત્ર 'ચોર ફેન્કશન' લેખે છે. કહે છે કે એ આપણી જ્ઞાનેન્દ્રિયોનું 'પ્રોલોન્ગેશન' છે - છટ્ટી આંગળી છે, ત્રીજી આંખ છે. વળી આપણે જેમ આપણા શરીરમાં છીએ તેમ ભાષામાં છીએ - 'we are within language as within our body.' શબ્દ જિવાય છે એનો અર્થ એ, કે તે આપણી પારસ્પરિક ક્રિયાઓને શક્ય બનાવે છે. એ દૃષ્ટિએ શબ્દ 'પર્ટિક્યુલર મોમેન્ટ ઓફ એક્શન' છે અને તેને પોતાની બહાર કશો અર્થ નથી - 'aphasia' ના કેટલાક કિસ્સાઓમાં ક્રિયા કરવાને વિશેની,

પરિસ્થિતિને સમજવાને વિશેની તેમ જ અન્ય સાથે જ્ઞાતીય સમ્બન્ધો જોડવાને વિશેની સંભાવનાઓ નાશ પામી હોય છે, તે અહીં સૂચક છે. લાપા આમ આપણી ‘શેત્ર’ પણ છે, ‘એન્ડેના’ પણ છે.

સાર્ત્રે દેખીતી રીતે જ સંગીત, ચિત્ર આદિના કલાકારોને પ્રતિજ્ઞતાનો સંદેશ નથી આપ્યો — કવિઓને પણ તેમણે એ કાટિમાં જ મૂક્યા છે. કેમ કે આ સૌ પોતાના માધ્યમ વડે ‘વસ્તુઓ’ સરજે છે, ‘અર્થો’ વ્યક્ત કરતા નથી. સૂરો, રંગો કે રૂપો સંકેતો નથી અને તેથી તેઓ પોતાની ગદ્યારના કશાનોય નિર્દેશ આપી શકે નહિ. ‘શુદ્ધ સૂર’ એવું ન્યૂનીકરણ, ધારો કે, કરાય તો પણ તે માત્ર અમૂર્તતા છે. લીલો કે લાલ રંગ માત્ર વસ્તુઓ છે, અને તેમનું અસ્તિત્વ તેમના પોતામાં જ સીમિત છે. જ્યારે ગદ્યકારોનું તેમ નથી. તેમનું માધ્યમ શબ્દ છે અને તેઓ અર્થો સાથે જ પાનું પાડે છે. ગદ્યને સાર્ત્રે સંકેતોના સામ્રાજ્ય તરીકે ઓળખાવ્યું છે, અને કવિતાના સંકેતોને સ્પષ્ટ રૂપે જુદા પાડીને પોતાને જ રજૂ કરનારી વસ્તુઓ લેખે તેમનો એક રીતે તો મહિમા જ કર્યો છે. સાર્ત્રેને કવિતાની સૂગ છે એમ નહિ, પણ કવિતાને માટેનો સાચો અનુરાગ છે, માટે તો પોતાના સામયિકમાં કાવ્યો તેમણે કદી ઢગલાખંધ નથી છાપ્યાં !

(ક્રમશઃ)

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

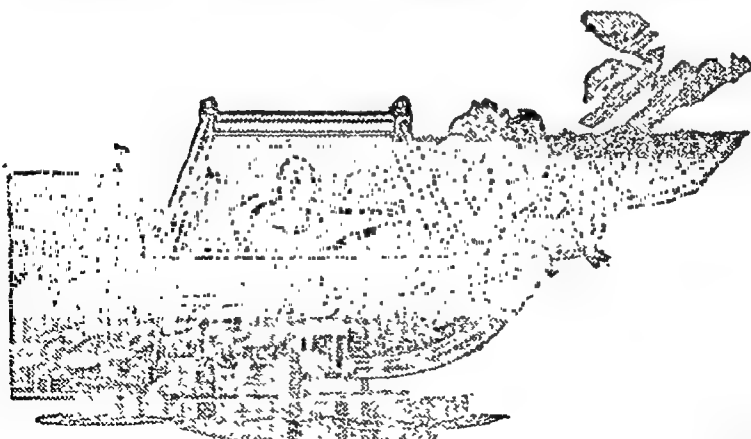
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्थेव प्राक्षिप्तेन विश्वनाथेन संकुरुष्व
लोकान्मनुष्यस्यार्थं तस्यै तदापि सर्वदा ॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



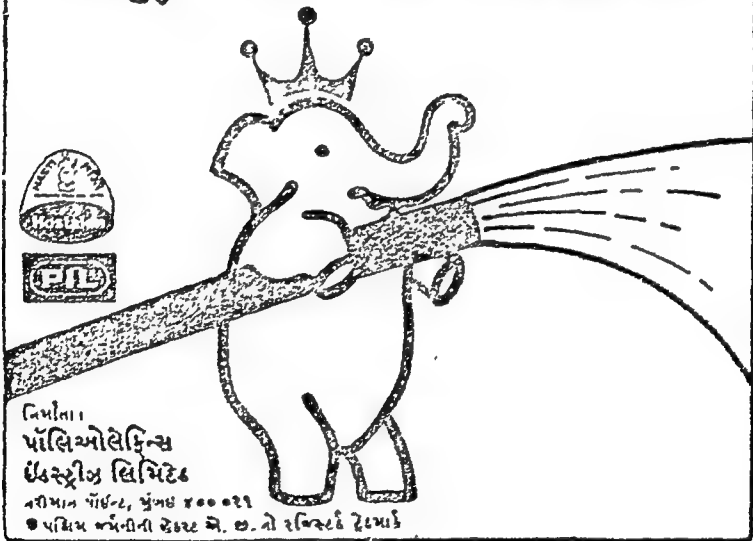
MAFATLAL GROUP





હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને ચેક વરદાન



નિર્માતા:
પોલિઓલેફિન્સ
પ્રાઇવેટ લિમિટેડ
નવીમાન પોર્ટ-૮, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧
● પશ્ચિમ બંગાળી રેફાઇ એ. ઇ. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ



Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ② ACETIC ACID
- ② MONOCHLORO ACETIC ACID
- ② SOLVENTS
- ② PLASTICIZERS
- ② BENZYL PRODUCTS
- ② POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICALS
LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.

પરિસ્થિતિને સમજવાને વિશેની તેમ જ અન્ય સાથે જાતીય સમ્બન્ધો જોડવાને વિશેની સંભાવનાઓ નાશ પામી હોય છે, તે અહીં સ્પષ્ટ છે. ભાષા આમ આપણી 'શેઠ' પણ છે, 'એન્ટેના' પણ છે.

સાર્ત્રે દેખીતી રીતે જ સંગીત, ચિત્ર આદિના કલાકારોને પ્રતિબદ્ધતાનો સંદેશ નથી આપ્યો — કવિઓને પણ તેમણે એ કાટિમાં જ મૂક્યા છે. કેમ કે આ સૌ પોતાના માધ્યમ વડે 'વસ્તુઓ' સરજે છે, 'અર્થો' વ્યક્ત કરતા નથી. સૂરો, રંગો કે રૂપો સંકેતો નથી અને તેથી તેઓ પોતાની બહારના કશાનો ય નિર્દેશ આપી શકે નહિ. 'શુદ્ધ સૂર' જેવું ન્યૂનીકરણ, ધારો કે, કરાય તો પણ તે માત્ર અમૂર્તતા છે. લીલો કે લાલ રંગ માત્ર વસ્તુઓ છે, અને તેમનું અસ્તિત્વ તેમના પોતામાં જ સીમિત છે. જ્યારે ગદ્યકારોનું તેમ નથી. તેમનું માધ્યમ શબ્દ છે અને તેઓ અર્થો સાથે જ પાનું પાડે છે. ગદ્યને સાર્ત્રે સંકેતોના સામ્રાજ્ય તરીકે ઓળખાવ્યું છે, અને કવિતાના સંકેતોને સ્પષ્ટ રૂપે જુદા પાડીને પોતાને જ રજૂ કરનારી વસ્તુઓ લેખે તેમનો એક રીતે તો મહિમા જ કર્યો છે. સાર્ત્રેને કવિતાની મૂલ્ય છે એમ નહિ, પણ કવિતાને માટેના સામ્યો અનુરાગ છે, માટે તો પોતાના સામયિકમાં કાવ્યો તેમણે કદી ઢગલાવ્યાં નથી છાપ્યાં !

(ક્રમશઃ)

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

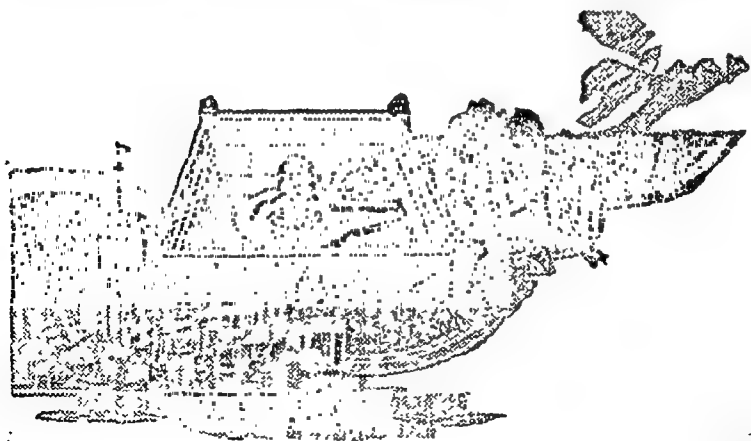
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्राद्विहतेन विश्वनादेन ईश्वरः
लोकेननुपकृतार्थं तस्यो जगति सर्वदा ॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



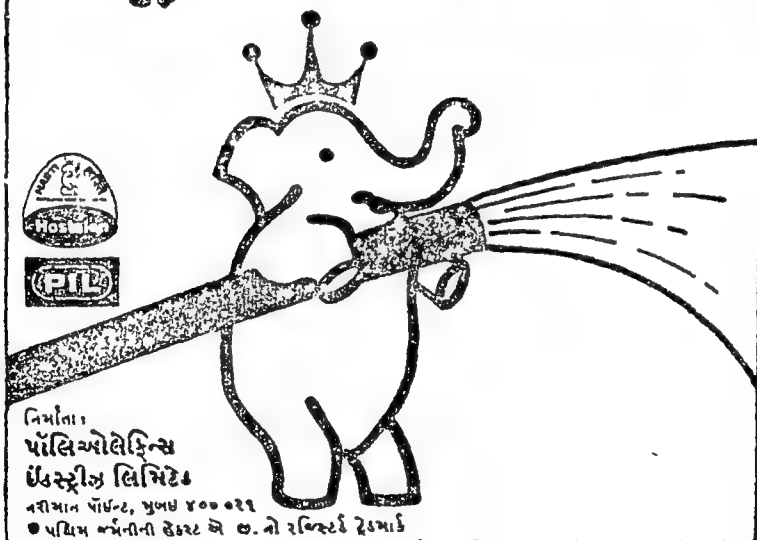
MAFATIAL GROUP





હસ્તિ પાઈપ

ખેડતોને એક વરદાન



નિર્માતા:

પૉલિઓલેફિન્સ

ઇન્ડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

નવીઆન પોર્ટ-૮, મુબઇ ૪૦૦ ૦૨૧

● પશ્ચિમ બર્મીનીયા હેડરેટ એ. સી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ



Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ❶ ACETIC ACID
- ❷ MONOCHLORO ACETIC ACID
- ❸ SOLVENTS
- ❹ PLASTICIZERS
- ❺ BENZYL PRODUCTS
- ❻ POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICALS LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.

Light Publications Ltd.

Baroda 30,0003

Quality Printers & Publishers

માલિક-મુદ્દ-પ્રકાશ : દેખા જોખી, કપૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપમંડળ, વડોદરા-૨
'તલસ્થાન' : રેખા ત્રિ-ઠરી, બાવાસીની, ગોપીપુરા, સુરત-૧.

ସିଦ୍ଧି - ୩୪-୩୫

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(એક યા રૂઠ્ટ મોકલવા નહિ.)

એલદ

સાહેબજી
અધ્યક્ષ-રસિક

૧૯૮૦

વર્ષ ૩

અંક ૩૫-૩૬

ત્રીજો

સો. ઉવા ભેષી ૬૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૦

રસિક સાહિ ૩/૧૦, દંડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦, શ્રીમંતિ એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર

(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત

જયંત પારેખ, મુંબઈ, રસિક સાહિ, મુંબઈ

પ્રા. મુંકદ દવે 'વસંત' સેતુલધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભાગ, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ

સેખ. અપ્પોહનની પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સો. ઉવા ભેષીના સરનામે

મોકલવા.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

એલદ દર મહિનાની પદ્મભૂષે પ્રગટ થાય છે.

પ્રદર્શનસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

વ્યવસ્થા અંગેનો સંબંધો પત્રવ્યવહાર અથવા સરનામે કરવો :

દાનમોજી સાહ, એ/૫, મોજી, ટેંગર સેન, ઘાટકોપર, મુંબઈ (પૂર્વ) ૪૦૦ ૦૭૭

સાર્વત્રીય સાહિત્યવિચાર

સુમન શાહ

(ગતાંકથી ચાલુ)

ટિ-ટોરેટોએ ગાલગોથા પરના આકાશમાં જે પીળી તરાડ આંકી તે વેદનાને ' વ્યક્ત ' કરવા નહિ, કે વેદનાને ' જગવવા ' નહિ. એ, પીળું આકાશ અને વેદના એકી સાથે છે. વેદનાવાળું આકાશ કે આકાશિત વેદના એમ નહિ, પણ કૃતિ પોતે જ વેદના-વસ્તુ છે. કોઈપણ સંજોગોમાં તે ' રિડેબલ ' નથી. આકાશની પીળી તરાડને રૂપે મૂર્ત થઈ ઊઠેલી વેદના, વસ્તુનાં બધાં જ લક્ષણો ધરાવે છે. અન્ય વસ્તુઓ સાથે અનન્ત સમ્બન્ધો ઊભા કરવાની ક્ષમતા, બાહ્ય બની રહેવાનો ગુણ, કાળની નિત્યતા, અભેદતા, વગેરે. ગદ્ય-કૃતિને આમ ' વસ્તુ ' બની રહેવાનું પાલવે નહિ, કહો કે, તેને કોઈ તેમ બનાવતું-રચતું પણ નથી. સાર્વ કહે છે : ચિત્રકાર ઝૂંપડું ચીતરે, ત્યારે આપણને ઝૂંપડું જ ધરી રહે છે. પણ લેખક જ્યારે ઝૂંપડું વર્ણવે, ત્યારે તેને એવી રીતે વર્ણવે છે, કે તે સામાજિક અન્યાયનું પ્રતીક બની રહે અને તમારા પુણ્યપ્રકાપને ભપકાવે. નબળા ચિત્રકારો જ વર્ગપ્રતિનિધિરૂપ પાત્રો-ટાઇપ્સ ચીતરે છે, બાકી તેમની કલાનું મૂળભૂત કાર્ય વસ્તુઓ સર્જવાનું છે. ચિત્રકાર અર્થો ચીતરી શકે નહિ, કે સંગીતકાર પોતાના સંગીતમાં અર્થો મૂકી શકે નહિ-એ કામ તો માત્ર ગદ્યકાર જ કરી શકે. કવિઓએ કવિઓ થવાનું પસંદ કર્યું ત્યારથી જ

તેમનું એક જાતનું કવિતાપરક વલણ બ'ધાઈ ગયું, કે શબ્દોને વસ્તુઓ તરીકે જ વપરાય, સંકેતો તરીકે નહિ. ગદ્યકાર માટે શબ્દો ઉપયોગી રૂઠિ છે, જ્યારે કવિ માટે તેમ નથી, ગદ્યકારનાં તે ઓખર છે, જુલું થઈ ગયાં હોય તો તે તેમને ફગાવી દઈ શકે છે. શબ્દો તેમની સાથે હેળવાઈ ગયા છે. જ્યારે કવિઓ માટે તો, તે વણકેળવાયેલા છે તથા પૃથ્વી પર ધાસ ને વૃક્ષોની જેમ ફૂટી નીકળનારી નરી પ્રાકૃત ચીજ છે. શબ્દોને માત્ર અર્થ જ તેમની આવશ્યક એકતા અર્પી શકે છે-અન્યથા તો, તે કલમના લીટા ને ઠંજકાને રૂપે કયાંય વેડફાઈ ગયા હોય છે ! એટલે, કવિ વાક્યો રચતો હોય એવું લાગે, છતાં એ વસ્તુઓ સર્જતો હોય છે. કવિ ભાષાની પરિસ્થિતિમાં નથી હોતો, તેની બહાર હોય છે. અને ત્યાંથી તે પોતાની કૃતિને જોવાનું કહે છે, તેથી, આપણે આપણી જાતને માનવપરિસ્થિતિની બીજી બાજુએ મૂકી દઈએ છીએ-ઈશ્વરની બાજુએ ! પરિણામે, કવિ પાસે કોઈ પ્રતિબદ્ધતાની અપેક્ષા સેવે તે સાર્વત્રી દૃષ્ટિએ મૂર્ખતા છે.

ટૂંકમાં, ગદ્ય તરવતઃ ઉપયોગિતાવાદી છે, તેનું દ્રવ્ય પ્રકૃતિએ કરીને 'સિગ્ની-ફિકેટિવ' છે, કશાક કાર્યનું વિલક્ષણ સાધન છે, ને બીજું કંઈ નથી. અને જો આમ જ છે, તથા એવી નિર્મમ શૈલીએ શબ્દોને મમળાયા-ચિંતવ્યા કરવાનો વ્યવસાય જો કવિનો છે, તો, સાર્ત્ર કહે છે, કે ગદ્ય-લેખકને જરૂર કોઈ પૂછી શકે : લેખન પાછળનો તમારો હેતુ શો છે ? કયા કાર્યને વિશે તમે પ્રતિબદ્ધ થયા છો ? અને એણે તમને લેખનનો આશરો લેવાને કેમ પ્રેર્યા છે ? સાર્ત્ર જવાબ આપતાં જણાવે છે, કે એ કાર્યનું ધ્યેય 'શુદ્ધ મનન' તો કદી હોઈ શકે જ નહિ. કેમકે એની ભાષાનું ધ્યેય સંક્રમણ છે. ને તેથી, કશુંક સંક્રમણ કરવાને યોગ્ય લેખક પાસે હોવું ઘટે. એટલે, ભાષાના સાધનથી તે વાચકમાં સભાનતા પ્રગટાવે, તેની પરિસ્થિતિ પરિવર્તન માગી રહી છે એવું તેનામાં ભાન જગવે, એ આખું કાર્ય પેલા મૂળ કાર્ય પછીનું-દ્વૈતીયિક-કાર્ય છે, જેને સાર્ત્રે 'એક્શન બાય રિવિલેશન' કહ્યું છે. લેખકે આ દ્વૈતીયિક કાર્યની પદ્ધતિ પસંદ કરી છે, તેથી તેને બીજો પ્રશ્ન આવે પૂછી શકાય : વિશ્વનું કયું પાસું તમે 'રિવિલ' કરવા માગો છો ? એવા 'રિવિલેશન' વડે વિશ્વમાં તમે કયું પરિવર્તન લાવવા માગો છો ?

'પ્રતિબદ્ધ' થઈ ચૂકેલા લેખકને ખબર છે, કે શબ્દો ક્રિયાઓ છે; તે એ પણ જાણે છે, કે 'રિવિલ' કરવું તે પરિવર્તનને માટે; અને પરિવર્તનની યોજના કર્યા વિના તમે 'રિવિલ' કરી શકો જ નહિ, તેની પણ તેને ખબર છે : માટે તો, સમાજ અને માનવજાતનું નિષ્પક્ષ ચિત્ર આપવાનું અશક્ય

સ્વયં તેણે પડતું મેલ્યું છે. સાર્ત્ર જણાવે છે, કે આ સંદર્ભમાં, 'man is the being towards whom no being can be impartial, not even the God.' પ્રેમ, ધિક્કાર, ક્રોધ, લય, આનન્દ, ચીડ, પ્રશંસા, આશા, નિરાશા વગેરે વગેરેમાં જ મનુષ્ય અને વિશ્વ 'પોતાનું' સત્ત્વ' પ્રગટાવી શકે છે. પ્રતિબદ્ધ લેખકને ખબર છે, કે પોતે એવો મનુષ્ય છે જેણે વસ્તુઓને નામ-રૂપ આપ્યાં છે. જેને નામ નહોતું, અથવા જે પોતાનું નામ આપવાની હિમ્મત નહોતું કરતું, તે બધું જ-તેના વડે વાચ્યા પામે છે, 'રિવિલ' થાય છે. પોતે 'પ્રેમ' શબ્દ ઉચ્ચારે, કે તુર્ત જ 'ધિક્કાર' શબ્દ એક મોજાંતી જેમ ઊછળી પડે છે અને પોતાની સાથે એ બંને શબ્દો મનુષ્યને સાંકળી દે છે. પોતે જાણે છે, કે શબ્દો તો 'લોડેડ પિસ્તોલ્સ' છે-મોલાય તેવા જ ફૂટે છે. એક પ્રતિબદ્ધ લેખક તરીકે પોતે 'તાકયું' તો છે જ, અને તેથી, તેણે બાળકની જેમ નહિ, પણ મરદની જેમ, પછી તો બસ નિશાન 'લેવું' જોઈએ. બાળક તો, આશરે, અને આંખો મીંચીને, તથા માત્ર ધડાકો સાંભળવાના મતોરંજન ખાતર જ પિસ્તોલ ફેડે છે, પ્રતિબદ્ધ લેખકથી તેમ ન વરતાય. તે વિશ્વને, અને સવિશેષપણે મનુષ્યને અન્ય મનુષ્યો સમક્ષ 'રિવિલ' કરવા તાકે છે-જેથી, જે પ્રગટ થયું છે તેને વિશે મનુષ્યો પૂરી જવાબદારી અદા કરી શકે.

પ્રતિબદ્ધતાના આ બધા સંજોગો વચ્ચે, એ લેખકના મૌનનો પણ વિલક્ષણ અર્થ થવાનો તે સમજાય તેવું છે. કેમકે, એકવાર અર્થોના વિશ્વમાં દાખલ થઈએ, પછી તેમાંથી નીકળવાનું અશક્ય બની રહે છે. શબ્દો વાક્યો રચે અને વાક્યો ભાષાની તમામ અખિલાઈમાં આખા વિશ્વ પ્રત્યે આપણને પાછા ફેરવે છે. ને તેથી મૌન પણ, શબ્દોના સંદર્ભમાં, અર્થપૂર્ણ બની રહે છે. મૌન પણ ભાષા-ક્ષણ છે અને એનો અર્થ તમે મૂંગા છો એમ તો નથી જ કરી શકાતો ! એટલે, એ વખતે, લેખક બોલવાની ના પાડીને પણ બોલતો હોય છે. એટલે, વિશ્વના કોઈ પાસા વિશે પ્રતિબદ્ધ લેખક મૌન સેવે તો સાર્ત્ર કહે છે કે તેને ત્રીજો પ્રશ્ન પણ પૂછી શકાય : 'તમે આ અને આને અંગે જ કેમ બોલ્યા છો ? તમે અમુકને વિશે નથી બોલ્યા, તો કેમ ? તમે અમુક અને અમુકને વિશે જ પરિવર્તન કેમ માગો છો ?'

આ બધા પ્રશ્નોના ઉત્તર પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યકાર પોતાના લેખન-કાર્ય વડે આપતો હોય છે, સૂચવતો હોય છે. આ બધાનો અર્થ એવો તો નથી જ, કે લેખકની શૈલી, રૂપનિર્મિતિ વડે જાદુ સર્જવાની તેની શક્તિ, વગેરે પર પ્રતિબદ્ધતાને કારણે તાણ આવે છે.

સાર્ત્ર કહે છે : શૈલી કે રૂપની પસંદગી વિનાની, માત્ર વસ્તુને વિશેની પસંદગીથી, કોઈ લેખક બની શકતું નથી. શૈલી જ ગદ્યને મૂલ્યવાન બનાવે છે. પણ, તેઓ ઉમેરે છે, તે નજરે ન ચડવી જોઈએ. શબ્દો પારદર્શક છે, અને દૃષ્ટિ તેમની આરપાર જોઈ શકે છે; માટે તેમની વચ્ચે રક્ત ગ્લાસની તકતીઓ સરકાવવી, તે વાહિયાત છે. સાર્ત્ર કહે છે, કે આ બાબતમાં સૌન્દર્ય તો એક સૌમ્ય અને અતિસૂક્ષ્મ પરિબળ છે. ચિત્રમાં તે તુર્ત જ દૃષ્ટિને પકડે છે, જ્યારે ગ્રંથમાં, તે પોતાને છુપાવે છે. પોતાની આકર્ષકતાનું પ્રદર્શન કર્યા વિના જ, આ સૌન્દર્ય વાચકમાં સમજાવે છે. એમાં કશી જબરદસ્તી નથી. શબ્દો કે શબ્દશુદ્ધિને જો તે તેને રૂપે જ લેવાના હોય, તો વાચક અર્થ ગુમાવે અને બધું લખાણ તેને માટે શબ્દશુદ્ધિનો માત્ર કંટાળાજનક ‘seesaw’ બની રહે. ગદ્યમાં ‘એસથેટિક પ્લેઝર’ ત્યારે જ શુદ્ધ બને, જ્યારે તે મફતમાં સુદ્ધ આપી દેવાનો હોય. સાર્ત્ર ઉમેરે છે કે આવા બધા સાદા વિચારોની યાદ અપાવતાં પોતાને શરમ આવે છે, પણ લાગે છે કે આજે તે ભુલાઈ ગયા છે. પોતે પ્રતિબદ્ધતાના વિભાવ વડે સાહિત્યનું ખૂન કરવા નીકળ્યા છે કે તે વિભાવ સાહિત્યકલાને નુકસાનકારક છે, જેવા આક્ષેપોને, તેમણે એવા ભુલાવાનું પરિણામ લેખ્યા છે. અહીં નોંધવું ઘટે, કે ‘કાવ્યાત્મક ગદ્ય’ જેવી કોઈ સંકેર જાતને તેઓ સ્વીકારતા નથી, એવું કશું ચલાવી લેવા તેઓ જરાય રાજી નથી. તેઓ તો કહે છે, કે કવિતા વડે અમુક જાતનું ગદ્ય વટલાયું અને તેણે જ વિવેચકોને ગૂંચવી માર્યા. નહિ તો પોતાના પર ‘રૂપ’ની બાબતે પરતાળ પાડવાનું તેમનાથી કેવી રીતે બનવાનું હતું? સાર્ત્ર કહે છે, કે પોતે માત્ર ‘વસ્તુ’-‘કન્ટેન્ટ’-ને વિશે જ બોલ્યા છે, અને તેથી ‘રૂપ’-‘ફોર્મ’-ની બાબતે તેમના પર આક્રમણ શી રીતે કરી શકાય? તેઓ કહે છે, કે રૂપને વિશે ‘ઈન એડવાન્સ’ કશું કહી શકાય નહિ, અને પોતે કશું કહ્યું પણ નથી. કેમકે, એ તો દરેક સાહિત્યકારની પોતાની શોધનો વિષય છે અને તેનું મૂલ્યાંકન તે શોધાય પછી જ કરવાનું હોય ને? એ સાચું છે, કે વિષયો જ રૂપ કે શૈલી

સૂચવે છે, પણ તેઓ આ કે તે રૂપ કે શૈલીને માટેના હુકમો નથી આપતા ! વળી સાહિત્યકલાના ક્ષેત્રની બહાર તેમની કશી ' a priori ' હારમાળા પણ નથી બનાવી રાખી ! સવાલ એટલો જ છે, કે તમે શાને વિશે લખવા માગો છો ? પતંગિવાંઓ વિશે ? કે પછી યદ્દીઓની સ્થિતિ વિશે ? અને લેખકને જ્યારે આની ખબર હોય છે, ત્યારે, પોતે કેવી રીતે લખશે તે નક્કી કરવાનું રહે છે, ને તેમ કરવું મુશ્કેલ હોતું નથી. સાર્ત્ર લખે છે, કે બંને— ' રૂપ ' અને ' વસ્તુ '—ની પસંદગીઓ ઘણીવાર એક જ હોય છે, પણ સારા લેખકોની બાબતમાં એકથી બીજીની મરસાઈ નથી હોતી. વિપ્લોને ' ઓપન પ્રોબ્લેમ્સ ' તરીકે ઘટાવીએ, તો સાહિત્યમાં પ્રતિબદ્ધતાથી કલાને કશું ગુમાવવાનું નથી. સામાજિક-આધ્યાત્મિક પરિબળો લેખકને દરેક જમાને નવી જ ભાષા અને નવી જ રૂપનિર્મિતિઓ શોધવાને સંડોવે અને એ જ, પ્રતિબદ્ધતાનો નોંધપાત્ર સિદ્ધાન્ત છે. આપણે અઠારમી સદીના લેખકની રીતે ભાતે નથી લખા શકતા, તેનું કારણ એ છે, કે આપણી પરિસ્થિતિઓને વિશે રાસિન અને સેઈન્ટ એવુરેમોન્દની ભાષા મેળમાં નથી, એ વડે લોકોમોટિવ્સ અને પ્રોલિટારિયેતને વિશે વાત કરવાનું અશક્ય છે.

હા, ' એસથેટિક પ્યુરિઝમ ' કહેશે કે એ વિશે વાત કરવી તે કલાકારનું કામ નથી. એવા શુદ્ધતાવાદીઓને સાર્ત્ર સાફ સાફ જણાવે છે, કે કલા કદી તેમને પક્ષે રહી નથી. સાર્ત્ર, પ્રતિબદ્ધતાના વિભાવને, સાહિત્યની કઈ વિભાવનાની ભૂમિકાએથી ધિક્કારવામાં આવે છે, તે નામ-દામથી જાણવા માગે છે. કહે છે, કે વિરોધીઓએ એ વિરોધ દિલ દઈને નથી કર્યો, પરિણામે એ ત્રણ કેલમ પ્લગી લથડતા લાંબા કૂચલીખોર નિસાસાથી વિશેષ એ કંઈ નથી, નહિતર, ' કલાને ખાતર કલા 'ના જૂના સિદ્ધાન્તની પીઠિકાએ તેઓ પોતાના ધિક્કારનું સમર્થન જરૂર આપી શક્યા હોત. પણ દુઃખદ તો એ છે કે તેઓ તેને પણ સ્વીકારી શક્યા નથી. સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ તો, ' શુદ્ધ કલા ' અને ' ખાલી કલા ' એક જ છે. ' એસથેટિક પ્યુરિઝમ 'ને તેઓ ગઈ સદીના ખૂર્જવાએ રચેલા એક ' ટ્રિલિયન્ટ મેનુવર 'ને રૂપે ઓળખાવે છે. ખૂર્જવા, કે જેઓએ પોતાની નિન્દા ' શોષકો ' તરીકે નહિ, પણ ' ફિલિસ્ટાઈન્સ ' તરીકે થાય એમ ઇચ્છ્યું હતું.

સાર્ત્રનો પ્રતિબદ્ધતાનો ખંચાલ કોઈ રાજકીય પુટવાળો ખયાલ નથી, કે એમાં સાહિત્યને પ્રચારનું સાધન બનાવી દેવાની પણ વાત નથી, તે અહીં સ્પષ્ટ થયું હશે. પ્રતિબદ્ધતાના આ ખયાલ ' અંગેનું ' લાગણીવિષયક વ્યાકરણ

આવું છે : આપણી પરિસ્થિતિ જો આપણે જ છીએ, તો સૌ પ્રથમ તે આપણે તેમ થવાનું જ પસંદ કરવું ધટે—એટલે કે, એને વિશેની એક સરળ સમ્પ્રજ્ઞતા કેળવવી ધટે. મોટે ભાગે આવું નથી થતું. અમૂર્ત, અવાસ્તવિક બાબતો અંગેના ‘મિસ્ટીફિકેશન’માં તેમજ કલ્પનાશ્રિત પલાયનોમાં આપણે વેડફાતા હોઈએ છીએ. સાર્ત્રની સમગ્ર તત્ત્વચર્ચામાં ‘પ્લેસલેસનેસ’નો વિરોધ છે, ઠાઠા ચિન્તનનો વિરોધ છે. એવા આત્મચિન્તનમાં વ્યક્તિ વિશ્વમાં પોતાનું જે સ્થાન છે તે વીસરી જાય છે, વિશ્વમાં પોતે દૃષ્ટા છે, તે વીસરી જાય છે. અને પછી, સૌથી ચાતરીને પોતાની જાતને ચઢિયાતી લેખવા માંડે છે, બલકે પોતાના એવા અલગાવનાં સમર્થનો પૂરાં પાડવા લાગી જાય છે. સાહિત્યના આપણને મળતા ઇતિહાસમાં, આ વસ્તુ લેખકના વિશેષાધિકારને રૂપે તથા ‘સાહિત્યકલાનો ધર્મ’ આદિ વિભાવોમાં બરાબર વિસ્તરતી જોવા મળે છે. અહીં, સાહિત્યકાર પોતાની ‘ઐતિહાસિક ક્ષણ’થી લાંબી છૂટે છે, અને માત્ર માનસિક રીતે જ સનાતનતા સાથે જોડાય છે; પરંપરા, મરણોત્તર કીર્તિ, સાહિત્યિક બિરાદરી વગેરે સાધનો એવા પલાયનમાં મદદગાર બનતાં હોય છે.

પ્રતિબદ્ધતા, અહીં આમ, નકારાત્મક મૂલ્ય લાસે છે : પોતાની જાતને અપાતાં તમામ કલ્પનાશીલ પરિમાણોને વિદારવાં, કેમકે એ આપણી મૂર્ત ઐતિહાસિક અવસ્થાને વિશેની સમ્પ્રજ્ઞતામાં બાધક છે. જ્યારે વિધાયક મૂલ્ય સ્વરૂપે, પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ, ‘લિવિંગ લિટરેચર’નો સિદ્ધાન્ત છે એમ જ કહેવું. યથાર્થ નીવડશે. કેમકે, આપણે જોઈ ગયા તેમ ભૂતકાલીન ભાષા અને વર્તમાન આવશ્યકતાઓ વચ્ચે હમેશાં એક અંતર પડી જતું હોય છે. ને તેથી, ભૂતકાલીન સાહિત્ય પણ અર્વાચીન વાચક માટે, વિદેશી કૃતિઓની જેમ, ‘એકઝોટિક’ બની જતું હોય છે. ભૂતકાલીન સાહિત્યની તત્ક્ષણતા મર્યાદિત થઈ જતી હોય છે. વિવિધ રાષ્ટ્રો વિષમ ગતિએ વિકસ્યાં હોય છે, તેમનાં સામાજિક માળખાં પણ લિન્ન લિન્ન હોય છે અને તેમના પ્રશ્નો પણ કદી સરખા હોતા નથી—ટૂંકમાં, સાહિત્યકારોની સામગ્રીમાં હમેશાં વૈષમ્ય પ્રવર્તતું હોય છે, પરિણામે, પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ, ગલિતપણે, જે તે રાષ્ટ્ર અને તેના સમાજને એક નિશ્ચિત મર્યાદા તરીકે ઓળખાવે છે. બીજા શબ્દોમાં, પ્રતિબદ્ધતા આ રીતે એક ‘રિડકશન’ છે : તેને વર્તમાન લગી આપણે ન્યૂન કરી નાખીએ છીએ, દેશકાળના એવડા સંદર્ભમાં એનો સીધો લાભ એ છે, કે તેમ થતાં, તે પોતાના વર્તમાન વાચક વર્ગનાં જીવન સાથે તેમજ તેના જીવનપ્રશ્નો સાથે સાહિત્યકૃતિ અને સાહિત્યકાર બેયને બરાબર સાંકળી આપે છે. સાર્ત્ર કહ્યું છે, કે સાહિત્ય

કૃતિઓ પાકાં કેળાંની જેમ તત્કાળ ખવાઈ જવી જોઈએ, તે આ સંદર્ભમાં સૂચક નીવડશે.

૧૭

સાર્વના અસ્તિત્વવાદમાં, ‘અન્ય અને અન્યતા’-‘ધ અધર એન્ડ અધરનેસ’-નો જે વિભાવ છે તેને મૂળે તો ‘હેગેલીઅન ગ્રાફ્ટ’ કહી શકાય. પણ એનું મૂલ્ય એ છે, કે એ વડે સ્વાતન્ત્ર્યની વિભાવના પૂર્ણ અને છે. મુક્ત ચેતના આન્તરવૈયક્તિક વિશ્વમાં પોતાનું પરિમાણ શોધે છે. પોતાનું ‘સેન્ટર ઓફ ગ્રેવિટી’ પોતાથી બહાર છે એમ સારવાની સ્વને ફરજ પડે છે. આપણે અન્યને માટે આપણી જાતને અન્ય તરીકે જોવા માંડીએ છીએ. જો કે એ વડે, વિભક્ત સ્વનો વિરોધાભાસી ફિનોમિનન અવગત થાય છે. વળી શુભ-દુરિતનો આધારસ્ત્રોત આ અન્યતા જ છે, કેમકે મારા માટે છે તે શુભ છે અને અન્યને માટે છે તે દુરિત છે એવી સમજથી હું જાતનું સમર્થન કરું છું ને અન્યની નિન્દા કરું છું. ‘એન્ટી-સેમીટિઝમ’, ‘એન્ટી કમ્યુનિઝમ’, ‘રેસિઝમ’ વગેરે આનાં જાણીતાં નિદર્શનો છે. છતાં, આ બંને સ્વરૂપની વાસ્તવિકતાઓ અતુલનીય છે અને તેથી ‘અન્યતા’ અસ્તિત્વની ‘અન્ડરસાઈડ’ છે એમ કહેવું પડે છે, એ એક તર્કની પહોંચ બહારનું પરિમાણ છે, એમ કહેવું પડે છે.

‘સાહિત્યિક અન્યતા’નો વિભાવ સાહિત્ય-વિવેચકોને પોતાની એકમેવ વિભાવનાના માળખાને ઓળંગી જવાનું કહે છે. રૂપો અને શુદ્ધપણે રૂપપરક વિશ્લેષણની નિકટવર્તી અને હાથવગી પદ્ધતિમાંથી અણુગમતી એવી બાહ્ય વાસ્તવિકતામાં તાર્કિક કૂદકો લગાવવાનું કહે છે. માર્કસવાદની દૃષ્ટિએ એવી બાહ્ય વાસ્તવિકતા તે આર્થિક-સામાજિક પરિસ્થિતિ છે, ભૌતિક સ્થિતિઓએ લીધેલું ઐતિહાસિક રૂપ છે. અને માર્કસવાદી સાહિત્ય-સિદ્ધાન્ત એમ કહે છે, કે મોટા ભાગના લેખકોની તેમજ વાચકોની જિન્દગી ભૌતિક પ્રશ્નોથી ઘેરાયેલી હોય છે, બલકે તેમાં જ ખરચાતી હોય છે. સ્વયંપર્યાપ્ત અને ઇતિહાસ નિરપેક્ષ ભાસતી કલાકૃતિ બાહ્ય અને બિનસાહિત્યિક પરિબળો વડે ગ્રસ્ત હોય છે. રૂપ અને વસ્તુના શુદ્ધ સાહિત્યિક ઐતિહાસિક પરિબળો કરતાં, આ પરિબળો વધુ પ્રભાવશાળી હોય છે.

માર્કસવાદનો 'સૌશલ ડિટરમિનિઝમ' પરનો આ ભાર જેમ જેમ પોતાના તત્ત્વચિન્તનમાં સાર્ત્ર સ્વીકારતા જાય છે, તેમ તેમ 'ઓન્ટોલોજિકલ ફીડબેક'નો તેમનો અસ્તિત્વવાદી ઝોક હળવો બનતો જાય છે. શરૂમાં તેઓ બોધ શક્યા છે, કે પ્રોલિતારિયેતે પાર્ટીનું શરણું અનેક સંજોગોના માર્યા સ્વીકાર્યું છે, એની સંભવિત પસંદગીઓ મર્યાદિત છે. પરિણામે બૌદ્ધિકની સરખામણીએ તે ઓછો દૂષિત છે, મધ્યમવર્ગીઓ કરતાં ઓછો મુક્ત છે. પરંતુ ઉત્તરોત્તર સાર્ત્રમાં સ્વીકૃતિ વ્યાપક બને છે. તેઓ કહે છે, કે માત્ર પ્રોલિતારિયેતની જ નહિ, પણ બધા જ વર્ગોની ચેતના અને તેમનું કાર્યપરક સ્વાતન્ત્ર્ય 'એન્વાયર્નમેન્ટ'થી સીમિત છે, જરૂરિયાતોને કારણે મર્યાદિત છે.

૧૯૫૭માં, 'કવેશ્ચન ઓવર મેથડ' શીર્ષકથી પ્રગટ થયેલું 'ક્રિટિસિઝમ ઓવર ડાયલેક્ટિકલ રીઝર્નિંગ જે સમીક્ષા પૂરી પાડે છે, તે સાર્ત્રમાં પ્રવેશેલી માર્કસવાદી દાષ્ટ્યો અને પદ્ધતિઓને બરાબર સૂચવે છે. ૧૯૪૭ પછીનાં સાર્ત્રનાં લગભગ બધાં જ બિન-સાહિત્યિક લખાણોમાં ઉત્તરોત્તર માર્કસવાદી વિશ્લેષણ-પદ્ધતિનો પ્રભાવ છે. એક અર્થમાં કહી શકાય, કે સાર્ત્રે અહીં માર્કસવાદને અંગત ભૂમિકાએ સુધારી લીધો છે. તેમના તેમની સાથેના સુખ્યાત ઝગડાઓનું કારણ આ છે : કે માર્કસવાદીઓ મનુષ્યનું ભૌતિકવાદી ચિન્તન-પરમ્પરા અનુસારનું, એવું યાન્ત્રિક ચિત્ર આંકે છે, જેમાં માનવ-ચેતનાનો કાર્યપ્રદેશ સીમિત થઈ જાય છે. ચેતનાનો સક્રિય 'રોલ' માર્કસવાદે પ્રમાણ્યો છે, છતાં એનું વર્ણન ચિત્તની ફિનોમિનોલોજીની ભૂમિકાએ જ થઈ શકે એવું તેમને કદી સૂઝ્યું નથી. સાર્ત્રને માર્કસવાદના પાયાના 'ડેટમ' સામે જ વાંધો છે. તેઓ બધા ચેતનાને માત્ર એક 'સુપરસ્ટ્રક્ચર' લેખે છે અને મનુષ્યની શારીરિક-સામાજિક સ્થિતિઓથી શરૂ કરે છે, જ્યારે સાર્ત્રનું પ્રારંભભિન્દુ માનવ-અનુભૂતિ છે, ચેતના છે, વ્યક્તિ છે. એટલે, ઉક્ત સ્વીકૃતિની છેલ્લી સ્થિતિ તેમના વિચારમાં આવી બપોસે છે: વ્યક્તિ ભલેને સામાજિક સ્થિતિઓનો શિકાર હોય, પણ સાથેસાથ, તે તેને વટી જઈ શકે છે. તેઓ કહે છે : 'We affirm the specific nature of human act, which cuts through the social structure even as it preserves determinism.' સાર્ત્રે સમકાલીન માર્કસવાદી સિદ્ધાન્તને 'એમ્પીરિકલ એન્થ્રોપોલોજી' કહીને તેની ટીકા કરેલી, અને પોતાના વિચારો વડે ગતિશીલ માર્કસવાદ રચ્યો હતો. જે પાછળથી 'નવ્ય માર્કસવાદ'ને નામે ઓળખાયેલો. આખી ચર્ચામાં તેમનો ઝોક એક જ વાત પર હતો, કે 'ઐતિહાસિક ડાયલેક્ટિકલ'નું આખું

માળખું વૈયક્તિક 'પ્રેકસીસ' પર નિર્ભર છે. આમ, 'ઐતિહાસિક ભૌતિકવાદ' વડે ઇતિહાસનું એક અધિકૃત અર્થઘટન સાંપડ્યું હતું, જ્યારે અસ્તિત્વવાદે વાસ્તવિકતાનો માત્ર મૂર્ત અલિંગમ આપ્યો હતો, જેના કેન્દ્રમાં વ્યક્તિ અને માનવચેતના હતાં.

એટલે, મેલોર્-પોન્ટિ કહે છે તે બરાબર છે, કે ભૌતિકવાદી વિચારના સંદર્ભમાં પણ સાર્ત્રનું સાહિત્ય વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ મૌલિક છે. ઉક્ત ભૂમિકા છતાં, સાર્ત્ર સાહિત્યને અમુક સામાજિક પાર્શ્વભૂતી પેદાશને રૂપે, 'રિટ્રોસ્પેક્ટિવ' નથી લેખતા, પણ 'પ્રોસ્પેક્ટિવ' લેખે છે. કેમ કે, સાહિત્ય પોતે જ પોતાનો સમાજ પસંદ કરી લેવાની પદ્ધતિ બની ગય છે, કેમ કે તે તેને સમ્મોધે છે અને તે જ છેવટે તેનું ઘોતન કરી રહે છે. સાહિત્ય જેમાંથી ઉદ્ભવે છે તે milieuને નહિ, પણ સાર્ત્ર, તે જેને નિમન્ત્રે છે તે publicને સાહિત્યની અન્યતાની જનક ગણે છે.

આપણે જોઈ ગયા છીએ, કે ભાવકના સહ-સર્જકત્વ વડે જ લેખકની કૃતિ પૂર્ણ બને છે, સાર્થક થાય છે. તમામ સંકેતો તેના ઉકેલનારની અનુપસ્થિતિમાં મિથ્યા હોય છે. પણ કેટલીકવાર, સાર્ત્ર કહે છે, સંકેતોની લેખકે કરેલી પસંદગી વાચકોને પણ અમુક જૂથ કે વર્ગની સીમામાં આંતરે છે. ત્યારે વાચક પાસે અમુક પ્રકારની પશ્ચાદ્ભૂમિકાનું જ્ઞાન અનિવાર્ય બની રહે છે. આમ તો સાહિત્ય માત્ર allusion છે, અને હમેશાં અમુક અંધ વર્ગને ખીજા વર્ગોને ભોગે જ સમ્મોધે છે, છતાં અહીં એવી 'પબ્લીક' ના સંદર્ભમાં કૃતિનું વર્ણન, પરીક્ષણ, મૂલ્યાંકન કરવાનું જરૂરી બની રહે છે. રૂપનિર્મિતિપરક, સામાજિક અને કર્તૃલક્ષી ઉપરાન્ત સાર્ત્ર અહીં 'પ્રોસ્પેક્ટિવ ક્રિટિસિઝમ' ની નવી દિશા ખોલે છે. 'વ્હોટ ઇઝ લિટરેચર?' માં તેમણે આ ભૂમિકાનો સાહિત્યનો નૂતન ઇતિહાસ આલેખ્યો છે એમ જરૂર કહી શકાય. 'ધ રિયલ' અને 'ધ વર્ચ્યુઅલ' એવા બે વર્ગો પાડીને, તેમણે, સાહિત્યનો પ્રજ્ઞસમૂહોના સંદર્ભનો નોંધપાત્ર અલિંગમ રજૂ કર્યો છે. આ સંદર્ભમાં કૃતિ, સાર્ત્ર-દૃષ્ટિએ ત્યારે જ મૂર્ત બને છે, જ્યારે તે સદા વિસ્તરનારી 'પબ્લીક'ને જઈ સ્પર્શે છે, 'યુનિવર્સલ રીડરશિપ'ને જ તેની છેલ્લી મર્યાદા લેખી શકાય. સાર્ત્ર પોતાના આ વિશેના યુટોપિયન વિચારો રજૂ કરતાં એમ કહ્યું છે, કે ઉક્ત બંને વર્ગો જેમાં એકરૂપ હોય. જેમાં આખી માનવજાત આવી જાય, ત્યાં એવું સાહિત્ય સંભવે, કે જેમાંથી તમામ અમૂર્તતાઓને બાકાત રેખાઈ હોય, જેમાં

વિચારો અલગ હસ્તીઓને રૂપે હોઈ શકે જ નહિ એમ કલ્પવામાં આવ્યું હોય, દરેક વસ્તુ કે વિષયને જેમાં અન્તર્ગત મહત્ત્વ અને અર્થ હોય. આવા સાહિત્ય અંગે મધ્યકાળમાં બનેલું તે ન બને : ત્યારે લેખન ટેકનિક હતું અને તેથી જ, તે એક બંધ ‘ગીદક’ કે ‘કાસ્ટ’ બનીને અન્યોથી છૂટું પડી ગયેલું. તેના ભાવકો તેના બાણકારો જ હતા, પરિણામે તે અસમાનતા અને અસદશતાનું પ્રતીક હતું. જ્યારે આ એક ક્રિયા લેખે બીજા જ સ્વરૂપની માનવશક્તિનું પ્રતીક બને છે - જેમાં સમાનતા અને સદશતાની ભૂમિકા ભરપૂર ભાવે સિદ્ધ કરવાનો ધીરદો કેન્દ્રવર્તી હોય છે.

આ આદર્શ, વાસ્તવમાં અશક્ય છે, છતાં પ્રતિબદ્ધતાના ખ્યાલની તેમાં અવધિ છે. એ આદર્શ રાજકીય ત્યારે જ બને, કે જ્યારે, તેમાં વર્તમાનનું તેના તમામ વિરોધો સાથેનું કોઈ ખરેખરું ચિત્ર રાજકીય પરિમાણમાં પર્યાવસાન પામ્યા બાદ નવેસર પ્રગટવાનું હોય. પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યને ‘પ્રાસંગિક’ કે ‘પ્રચાર’ સાહિત્ય કહીને ઓળખાવવું તે તેની સમુચિત ટીકાની મરકરી કહેવાશે. સમુચિત ટીકા તો આવી હોય : કે પ્રતિબદ્ધતાનો ખ્યાલ તેના લેખકને અત્યંત નાટકીય પદ્ધતિએ વર્તમાનમાં પૂરી દે છે, એટલે કે, સમય-પ્રવાહની તેમાં ઉપેક્ષા થઈ છે. વિલાવન અને અમલ વચ્ચે જે સમય-ગાળો જોઈએ, એ પેઢીઓ વચ્ચે જે અવધિ જોઈએ, તેની તેમાં ઉપેક્ષા છે. ને છેવટે, કલાને તે સરખી પશ્ચાદ્ભૂમિકા અને સમાન પરિસ્થિતિવાળા એ વર્ગોની સમ્બન્ધ ભૂમિકામાં ન્યૂન કરી નાખે છે - એનો અર્થ એટલો જ, કે કલા જેમાંથી ઉદ્ભવી છે, તે પ્રત્યક્ષ આંતરવૈયકિતક સમ્બન્ધભૂમિકાએ તેને પાછી સોંપવામાં આવે છે !

૧૮

ઉપર ૧૦ થી ૧૭ ખણ્ડોમાં રજૂ થયેલાં વિચાર-નિરૂપણો, સાર્ત્રના સાહિત્ય-વિચારમાં સિદ્ધાન્ત-વિવેચનનો જે મહત્તમ અંશ છે તેનો, આશા છે કે, પર્યાપ્ત પરિચય આપવામાં સફળ થશે. અહીં તેમના પ્રત્યક્ષ - વિવેચનનું સંક્ષિપ્ત નિરૂપણ કરીશું. એ અંશ પણ કદમાં નાનો નથી, અને વિવેચક-સાર્ત્રની ચોક્કસ પૂર્તિ કરી આપનારો છે. એમાં તેમના સિદ્ધાન્ત-વિવેચનનો વિનિયોગ છે, એમાં એનું પૂરું સામંજસ્ય છે. તો અહીં, ઊલટું, એમ.

કહેવાનું પણ પ્રાપ્ત થાય છે, કે પ્રત્યક્ષ વિવેચનની બૃમિકા પરથી સાર્ત્રને ત્રણું સૈદ્ધાન્તિક તરવે પણ લાઘ્યાં હશે. આવું વિવક્ષણુ ‘ઈન્ડરલોકેશન’ તે સાર્ત્રના પ્રત્યક્ષ વિવેચનની મૌલિકતા છે. ‘મિન્ડ્યુએશન્સ’માંનાં, ૧૯૩૮થી ૧૯૪૪ લગીનાં ‘આધુનિક’ અને અર્વાચીન લેખકોની ફૌલી આદિ વિશેનાં ‘એન. આર. એડ્.’ માટે લખાયેલાં લખાણોથી માંડીને બોદલેર, જેને કે ફ્લોબેર જેવાએને વિશેના પ્રત્યક્ષ-વિવેચનના ગ્રન્થો ઉક્ત વિધાનનું સમર્થન કરે છે. એ સામગ્રીને આધારે અહીં, મુખ્યત્વે સાર્ત્રના ‘શૈલી’ વિશેના વિચારો તેમ જ ‘પોએટિક ઇમેજ’ વિશેના વિચારો રજૂ કરીશું, જે મુખ્યત્વે ફ્લોબેર, ફાસ પેસોસ, મોરિયાક, કામૂ, બોદલેર અને જેનેને પોતાની આધાર સામગ્રી બનાવે છે.

૧૯

માર્ક્સવાદીઓનો અને સવિશેષ તો સામ્યવાદીઓનો, સાર્ત્ર પર વળતો હુમલો એ હતો, કે તેઓ પોતે પોતાનાં સર્જનોમાં ‘પ્રેક્ષીસ’ના સાહિત્યની જેને તેઓ ખરી સામગ્રી ગણે છે તે પ્રોલેતારિયેતને નથી જન્માવી શક્યા. તેમનાં મોટા ભાગનાં પાત્રો – નવલકથાઓમાં તેમ જ નાટકોમાં “હેરોસાઈન બોહેમિયન” છે અથવા તો મધ્યમવર્ગના બૌદ્ધિક છે. એ અર્થમાં મોટે ભાગે પોતાની ‘ડાયલેમાઝ’ રજૂ કર્યાં કરતાં હોય છે, વગેરે. આ ટીકામાં વિધાયક અંશ એ મુખ્યવાય છે, કે સાર્ત્રમાં પાત્રોનું ‘સોરલ બોલિંગેશન’ હમેશાં નોંધપાત્ર રહ્યું છે. પરંતુ એનો પાયો ‘સ્વાતન્ત્ર્યના તત્ત્વજ્ઞાન’માં જેટલો છે. તેટલો ખીજે નથી.

સાર્ત્રને પોતાને ફ્રેન્ચ પ્રોલેતારિયેતની બહુ ઓછી જાણ હતી. તે છતાં, જરૂરિયાતો સ્વાતન્ત્ર્યને મર્યાદિત બનાવે છે એવી એમની સ્વીકૃતિ બોદલેર, જેને અને ફ્લોબેર વિશેના તેમના ગ્રન્થોમાં પરબાયા વિના રહેતી નથી. અહીં વિશ્લેષણ-સાધનો મુખ્યત્વે ‘અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ’ની તેમની આગવી વિભાવનામાંથી આવે છે, તો તેમાં માર્ક્સવાદી અનેક વિભાવનાઓનો વિનિયોગ નથી એમ પણ નથી. સાર્ત્ર જાણીતા અર્થમાં માર્ક્સવાદી નહોતા બની શક્યા, તે એટલા જ માટે, કે હેગલની જેમ માર્ક્સ પણ, મનુષ્યનો જાતની સાથેનો તથા વિશ્વની સાથેનો, ‘સિરિયસનેસ’ના ‘ડોગ્મા’ને કારણે.

રચાતો વિચ્છેદ પ્રમાણી શક્યા નહોતા - એ વિચ્છેદના નિલ્પના અર્થને તેઓ ચૂકી ગયેલા. સાર્ત્રની આ પ્રતીતિ હતી અને તેથી તેઓ પોતાની શૈલીના માર્કસવાદી હતા. એટલે, ઉક્ત સ્વીકૃતિનાં મૂળ ‘હિટરમિનિઝમ’માં જેટલાં લાગે છે તેટલાં ત્યાં નથી, બલકે તેમના અસ્તિત્વવાદમાં જ છે. ‘બીઇગ એન્ડ નર્થિંગતેસ’માં રજૂ થયેલો મનોવિશ્લેષણનો વિલાપ સ્પષ્ટ છે :

વસ્તુજગત સાથેનો વ્યક્તિનો સમ્બન્ધ તેની લાક્ષણિકતાઓમાં, તેનાં વૃત્તિ-વલ્લભોમાં, તેની ઇડિયોસિન્ક્રસીઝમાં, તેના લગાવોમાં કે તેના અણુગમાઓમાં વ્યક્ત થાય છે. આ બધાંનું વિશ્લેષણ તે સાર્ત્ર ‘શૈલીનું’ ‘અસ્તિત્વવાદી મનો-વિશ્લેષણ’ છે. સહાનુભૂતિ અને અણુગમા, વ્યક્તિની હોવાપણાની મૂળભૂત પસંદગીને સૂચવે છે. આ અસ્તિત્વવાદી પસંદગીને જ સામાન્ય રીતે ‘પર્સનાલિટી’ કહેવામાં આવે છે. તે પડે વ્યક્તિની કલ્પનાશીલ સમ્બન્ધ-ભૂમિકાઓની અખિત્તાઈ પણ સૂચવાય છે. એ અખિત્તાઈ, આપણે જાણીએ છીએ તેમ, કલાકારનાં સાદૃશ્યો, રૂપકો, તેનું શબ્દલંકાણ તથા તેની અલંકાર-પરક પસંદગીઓનો મૂળાધાર છે.

બોદલેર વિશે સાર્ત્ર એવા નિર્ણય પર આવ્યા જણાય છે, કે તેમના દાખલામાં સમાજ તો માત્ર બાહ્ય પરિવેશ પૂરો પાડનારી બાબત જ બની છે. બોદલેરમાં જે અસ્તિત્વપરક સંઘર્ષ જન્મ્યો તે તેમની પદ્ધતિનિર્ણયિતે આભારી વિશેષ હતો, એમ તેમનું કહેવું છે. માતાનાં પુનર્જન્ન પત્રી બોદલેર વિચ્છેદ અને અલગાવ અનુભવવા માંડ્યા હતા અને તેમનામાં પછી તેની પ્રતિક્રિયા જન્મી હતી. તેમનું ડેન્ડીઝમ, તેમનાં જાતીય સાહસો, પ્રતિક્રિયાવાદી રાજકારણનો તેમનો મોહ, ટૂંકમાં, તેમનું કૃતક એસિસ્ટોફેટિક વતન એનું સમર્થન કરે છે. તેમણે ‘બીઇગ-ફોર-અધર્સ’નું પદ્ધતિનિર્ણય પસંદ કરેલું જ્યારે, જેનેમાં ‘બીઇગ-ફોર-અધર્સ’નો, પોતાના ગુનેગાર તરીકેના સરવનો, એક ‘રીલિફ’ તરીકે સ્વીકાર છે. જે સમાજે તેમને લાત મારીને હડસેડ્યા હતા, તેના મ્હોં પર થૂંકવાનું તેમણે પસંદ કર્યું હતું. અહીં પણ વિશ્લેષણનો પ્રારંભ સાર્ત્રે જેનેના ‘મેટ્રનમ રિસ્કેશન’થી કર્યો છે. પંચ અર્કો તેઓ એમ સૂચવે છે, કે એ રિસ્કેશનને ઝડપી લઈ દલીલ કરનાર તો જેનેનો બૂર્જવા સમાજ હતો. તેણે સ્ત્રો કિશોરને પોતાના એકલવાયાપણામાંથી ‘રીલિફ’ને સ્નાતુ ચોરી વગેરે ગુનાહિત પ્રવૃત્તિઓમાં ધકેલ્યો હતો । ફ્યોબેરને વિશેની સાર્ત્રની સમીક્ષા એમ સૂચવે છે, કે પૂર્વનિર્ણિત એન્વાયનમેન્ટ સ્થાતન્વયને મર્યાદિત કરે છે. ફ્યોબેર એ ફ્યોબેર નથી જે હોમાં બેઠેલા હતા. એ તો એમના

સંજોગોનું ફરજંદ છે. સાર્ત્ર કહે છે, કે એક બળિયલ અને સદાની નીરસ મા. સંતાનમાં જે પ્રકારની સ્વભાવગત અક્રિયતા જન્માવે તે ફેલોબેરની માતાએ અવશ્ય જન્માવી હતી. જેને કારણે એમનામાં પોતાના સામાજિક વર્ગને વિશેની આવશ્યક વસ્તુલક્ષિતા જન્મતી નથી, પરિણામે એ વિશેની સ્તુતિ-નિન્દાથી તેઓ હમેશાં પર રહે છે. સાહિત્યકાર ફેલોબેર ‘ઐતિહાસિક ટોટાલિટી’ને છેવટે આત્મસાત્ તો કરે છે, પણ પોતાની આ ખાસ પ્રકૃતિની ભૂમિકા પરથી એ ભૂમિકાને સામાજિક નહિ, પણ વૈયક્તિક-કૌટુંબિક દૃષ્ટિએ જ સમજવી શકાય. એટલે, વિચારો, આદર્શો આદિના મનન-ચિન્તન દ્વારા, આ પ્રાથમિકપણે આત્મસાત્ થયું હોય તે બધું સાહિત્યકૃતના આવિર્ભાવથી બહિર્ગત અને છે ખરું, પણ સમગ્ર છાપ મર્યાદિત થયેલા, કુષ્ઠિત, સ્વાતન્ત્ર્યની પડે છે. સાર્ત્રે અહીં માર્ક્સવાદી તેમજ અસ્તિત્વવાદી બે ય કોટિઓના એક નોંધપાત્ર સંશ્લેષણનો પ્રયાસ આદર્યો છે, તે ધ્યાનાર્હ છે.

૨૦

‘આધુનિક’ અને અર્વાચીન લેખકોની શૈલી વિશેનાં સાર્ત્રનાં ‘એન. આર. એફ.’ માટેનાં લખાણો સાહિત્યકારની શૈલીના પ્રશ્નને ફેક્કસ કરે છે. એ લખાણો નયાં પ્રાસંગિક લખાણો નથી. પણ એક અર્થમાં ‘નેરેટિવ ટાઇમ’ પ્રત્યેનાં વલણોની વિશિષ્ટ ફિનોમિનોલોજીનાં પ્રકરણો છે. ફ્રાંકનેરના વિશ્વમાં જે ‘લિન્ડર-ડરી ગેશ્વર્સ’ છે, દાસ પેસોસમાં જે ‘સોરયલ એમ્પીશન’ છે અને મોરિયાકમાં જે ‘સેકર્યુઅલ ગિલ્ટ’ છે તેને સામગ્રી બનાવીને સાર્ત્રે કથાસાહિત્યના ‘નેરેટિવ ટાઇમ’ વિશે અહીં નોંધપાત્ર વિધાનો કરેલાં છે.

શૈલી તેમની દૃષ્ટિએ ‘મોડેલ ઓફ ટાઇમ’ છે અને એક જાતનો ‘સમયપરક-ચાક્ષુષ આભાસ’ રચનારું સાહિત્યકારનું નોંધપાત્ર સાધન છે. સાહિત્યિક શૈલીને સાર્ત્રે ‘ઓબ્જેક્ટિવ ફિનોમિનન’ કહીને મોટા ભાગના સમકાલીન શૈલી-વિદોથી તદ્દન ભિન્ન દૃષ્ટિબિન્દુ અપનાવ્યું છે, તે તેમની મૌલિકતા છે. વળી, મોટા ભાગના શૈલીવિદો શૈલીનો વિચાર ‘સ્પેસ’ અને ‘સિન્ટેક્સ’ ના સંદર્ભમાં કરે છે-સવિશેષ તો શૈલીવિજ્ઞાનવાદીઓ-, જ્યારે સાર્ત્ર તેનો વિચાર સમયના સંદર્ભમાં કરે છે, તે પણ એટલું જ નોંધપાત્ર છે. બીજાઓની જેમ શૈલી

સાર્ત્રને મને વિશેષાધિકારનો 'પ્રસંગ' જ નથી. 'અન્યોની જેમ તેઓ તેને, કંશા
 જાંડો પરિવળ સાથેના, અ-ચેતન સાથેના, વ્યક્તિમત્તા સાથેના, સત્ કે ભાષા
 સાથેના લેખકના વિલક્ષણ સમ્પર્કની ઘટના નથી ગણુતા. તેઓ તો કૃતિને અમુક
 અસર ઉપજાવવા માટેની એક રચના-'કન્સ્ટ્રક્ટ'-લેખે છે અને શૈલી તેવા
 હેતુ અર્થે સાધન છે. સુખ્યાત લેખકનો શૈલીવિશેષ-pastiche-બેટલો
 સુગમ, તેટલી શૈલીની વસ્તુલક્ષિતાની પ્રાપ્તિ વિશેષ. કેમ કે શૈલીવિશેષ વડે જ
 વિશ્વ કેવું લાગે છે તે ઉત્તમ રીતે જોઈ શકાય છે. પણ શૈલીને 'સમયપરક
 આકૃષ્ઠ આભાસ' કહીએ, એટલે એક ખીજા પ્રકારની વસ્તુલક્ષિતા પ્રવેશે છે.
 કેમકે એમ જ હોય, તો સંભવિત શૈલીઓની સંખ્યા નાની બની રહેવાની.
 એટલા માટે, કે સમયને વિકૃત કરવાનું કે તેને પ્રક્ષેપિત કરવાનું પણ, વાસ્તવમાં
 એવી મર્યાદા ધરાવે છે. પરિણામે, આ લખાણોને 'નેરેટિવ ટાઇમ' પ્રત્યેનાં
 વલણોની એક વિશિષ્ટ કિતોમિતોલોજનાં પ્રકરણો ગણુવાં, તેમાં જ ઔચિત્ય છે.

ફ્રેડકનેર આદિ લેખકોની ઉક્ત સામગ્રી તેના વિનિયોગના સંદર્ભમાં
 સૌ પ્રથમ તો ગૌણ બની રહે છે. 'નેરેટિવ ટાઇમ'નો મૂળ પ્રશ્ન તો ઘટના
 અને ઘટનારૂપે કાચી સામગ્રી અથવા 'કન્ટેન્ટ'ની પ્રકૃતિ ઓછા મહત્ત્વની
 રહે છે, પણ હવે એ જ સામગ્રી કથા-શૈલીને વિશે સૂચક નીવડે છે-એ,
 શૈલીમાં 'રજસ્ટર' થયેલા સમયની ઘોતક બની રહે છે. પણ પ્રારમ્ભમાં, રૂપ-
 હીન કાચી સામગ્રી પર શૈલી એક પ્રક્ષેપ બની રહેતી હોય છે, જેવી રીતે
 અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિમાં, અસ્તિત્વ સત્ત્વની પૂર્વે આવે છે, તેવી જ રીતે શૈલી
 અથવા સમયપરક સંરચના અહીં, બરાબર સત્ત્વનું કામ કરે છે. કેમકે, વાસ્તવિક
 સમય, સાર્ત્રની દૃષ્ટિએ ત્રણેય સમયપરક પરિમાણોનું સંશ્લેષણ છે. હવે
 આપણે જ્યારે અનુભવોને કહેવા બેસીએ છીએ, સમયને શબ્દોમાં મૂકવા
 જઈએ છીએ, ત્યારે એ સંશ્લેષણ તૂટે છે, તેનું અતિક્રમણ થાય છે. સમયનાં
 અન્ય પરિમાણોને જાણુએ ગખીને આપણે તેના કેઈ એક જ પરિમાણ પર
 ભાર મૂકીએ છીએ. અનુભૂત સમયની સરખામણીએ શબ્દોની આ અતુલનીયતાની
 ચર્ચા સાર્ત્રે 'નોસિયા'માં પણ 'સાહસો'ને વિશેના પ્રકરણમાં કરેલી છે.
 શૈલીપરક શોધ તે ઘટનાઓને આ નવી રીતે કહેવાની શોધ છે. શૈલી એટલે
 આ દૃષ્ટિએ સમયપરક સંશ્લેષણનું એક નૂતન પ્રક્ષેપણ, એટલે કે સમય પ્રવાહનો
 એક નૂતન આભાસ.

જેમકે, દાખલા તરીકે, ફ્રેડકનેરનું વિશ્વ લો. તેમાં ભવિષ્ય નથી, ઘટનાઓ
 ઘટતી નથી, ધંટી ચૂકી છે, ઠરેલી અંગતિક દંતકથાઓ બની ગઈ છે. એક

સમયપરક પરિમાણ લેખે લવિષ્યકાળ અહીં ગેરહાજર હોઈને તેનો વર્તમાનમાં પણ કશો દમ નથી, એ પણ ભૂતકાળ જ બની રહે છે. માટે અહીં ઘડિયાળની ટીક ટીકના જેવી ગતિનું પુનરાવર્તન છે-જેમાં ઘટનાઓ નાની ને નાની બનતી, ખસતા પદાર્થોની જેમ, ભૂતકાળમાં સરે છે. દોસ પેસોસ પણ સમય-પરક ગતિને વિશે ફ્રેક્ટેરને મળતા આવે છે. છતાં, એમાંનો કથા કહેનારનો અવાજ, ફ્રેક્ટેરમાં બને તેમ, સામયિક પરિમાણો સાથે એકરૂપ થઈ જતો નથી.

સાર્ત્રે અહીં બે ભિન્ન પ્રકારનાં 'વેલ્યુ જડૂજમેન્ટ્સ' દાખલ કરે છે પહેલું, કલાપરક છે : આ બંને શૈલી 'શોધો' છે, એમાં પૂર્વાચિન્તિત કથું નથી. વસ્તુઓ પ્રત્યે નવેસરથી જોવાની તે દૃષ્ટિ નથી આપતી, વાચકના ચિત્તમાં એક જાતનો આક્રુપ આભાસ સરજે છે. મોરિયાકમાં પણ અનુભૂતની તાઝપને એક પ્રકારની નિયતિમાં બદલી નાખવામાં આવે છે, અને તેથી તે પણ બહારથી જોવાની વસ્તુ બની જાય છે. પણ તેઓ આગળના બંને નવલકથાકારોથી એ બાબતમાં જુદા પડે છે, કે તેમણે તે બંનેની જેમ શૈલી-'શોધ' નથી કરી. સાર્ત્રે જણાવે છે, કે મોરિયાક પોતાનાં પાત્રો વિશે ઈશ્વરનું દૃષ્ટિબિન્દુ અખલાર કરે છે. હવે ઈશ્વર કંઈ કલાકાર તો નથી જ ! અને તેથી 'મોરિયાક પણ નથી !' અહીં મોરિયાકના વિશ્વ વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુનો સાર્ત્રેને ઝાઝો વાંધો નથી, પણ તેમનામાં તેમને કથું શૈલીપરક સાહસ જોવા નથી મળ્યું. બીજું, વિચારપરક છે : વિવિધ પ્રકારની આધુનિક શૈલી-શોધોમાંથી જન્મતી વિવિધ પ્રકારની અસરોને વિશેનું આ 'વેલ્યુ જડૂજમેન્ટ' નોંધપાત્ર એટલા માટે છે, કે એને આધારે એ અસરો 'જમણેરી' છે કે 'ડાબેરી' તે નક્કી શકાય છે. એના આધારે મમજી શકાય છે, કે વિશ્વ વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ ક્રાન્તિકારી છે કે રૂઢિચુસ્ત.

આ મૂલ્યાંકન અનુસાર ફ્રેક્ટેરનું વિશ્વ 'અ-માનવીય' છે, કેમકે એ એવું વિશ્વ-દર્શન સ્થાપી કરે છે, જેમાં ભાવિ મૃત છે અને ક્રિયા અસંભવ છે. છતાં એનું લક્ષણભૂત મહત્ત્વ જરૂર છે : ફ્રેક્ટેરની એક કલાકાર તરીકેની નેકદિલી, લવિષ્ય વિનાની બિન્દગીઓનું અને આશાહીન પરિવર્તનનું એક નોંધપાત્ર પરિમાણ વ્યક્ત કરે છે. સાર્ત્રે કહે છે, 'આપણે અશક્ય ક્રાન્તિઓના જમાનામાં જીવીએ છીએ અને ફ્રેક્ટેરની અસાધારણ કલા, ઉર્ણુતા અને આપણી પોતાની રૂંધામણોથી મરી રહેલી આ દુનિયાને વર્ણવે છે.' ફ્રેક્ટેર આપણી નજરબંધી કરી દે છે, એની કલા આપણા પોતાના જ કલ્પેશ્વરને તથા

વિશ્વની અગતિકતાને આજ્ઞા કરવાને પ્રેરે છે. આપણે ભૂતકાળને ચીપટી રહીએ અને અસહ્યમાં પડ્યા રહીએ એવું કરવાને એમનાં વાક્યો આપણને ધીરજવાન બનાવે છે. જ્યારે દ્વંસ પેસોસની શૈલી, આપણે જાત પ્રત્યે તુર્ત જ ધિક્કાર અનુભવવા માંડીએ તેવી અસર પ્રગટાવે છે, જેના કારણે આત્મ-તુષ્ટિ અશક્ય બની રહે છે. કથા-વાક્યોની ગતિવિધિમાં, આપણો આત્મલક્ષી અનુભવ અનધિકૃત સામુદાયિકતામાં ઇતિહાસમાં, રૂપાંતરિત થતો આપણે જોઈ શકીએ છીએ. આપણી અંગત લાગણીઓ કાઢીનીય ન હોય તેવી લાગે છે, ને આપણે દરી જવાનો, 'viscosity'નો, શોષાઈ જવાનો ભય અનુભવીએ છીએ. 'ખીંઈગ એન્ડ નથિંગનેસ'માં સાર્ત્રે 'વિસ્કોસિટી'ને પ્રવાહિતા અને નક્કરતાની વચ્ચેની અવસ્થા દર્શાવ્યું છે, કે જીવન એક 'વિસ્કોસ' છે, 'રધડો' છે. જીવન વહે છે ખરું, પણ ધન બનવા બંધ છે, લોંબાની પ્રતિકાર-શક્તિ એ જરૂર ધરાવે છે, પણ અટકી જતું નથી, નોંધપાત્રપણે તે ચમ્પલિત છે. જીવનરસ શોષાઈ જવાના ભયના સાક્ષી બનાવતી પેસોસની કલા, સરવાળે આપણી પોતાની અનધિકૃતતા પાસે આપણને ખડા કરી દે છે. આની પ્રતિક્રિયા રાજકીય જ હોય એવું નથી. પણ જ્યાંથી એવી પ્રતિક્રિયા જાગે તે મૂળસ્રોત. લગી લઈ જનારું સંવેદન તો અહીં પ્રગટે જ છે.

કેમ્બ્રીજના 'આઉટસાઈડર'માં પણ 'શુદ્ધ વર્તમાનની' હારમાળા છે અને હેમિંગ્વે-શૈલીનાં સાદાં વાક્યો પ્રત્યેક વર્તમાનને એક પૂરો એકમ બનાવે છે. તેથી અહીં એવી સ્વયંપર્યાપ્ત ક્ષણોનો અનુભવ મળે છે, જેને ભૂત કે ભાવિ સાથે સાંકળવાની કશી આવશ્યકતા જ રહેતી નથી. શૈલીના આવા વિશેષ વડે, કેમ્બ્રીજના 'એન્સાઈડી'ને કશા અમૂર્ત વિચાર રૂપે નહિ, પણ વાચકો વડે વાક્યો વાક્યો જીવાતા તેના અનુભવ રૂપે મૂર્ત કરી શક્યા છે. 'આઉટ સાઈડર'ને સાર્ત્રે નવલકથા તરીકે સ્વીકારતાં ખચકાય છે, અને તેને 'conte philosophique'ની પરમ્પરામાં મૂકતાં આનંદ અનુભવે છે, તે સૂચક છે. તેમ છતાં તેમની દૃષ્ટિની સાચી નવલકથા તો એ છે, કે જેમાં કથા-નિરૂપણ સંદર્ભે તેના સમયપરક શૈલીકરણનો ચોક્કસ મહિમા તો હોય જ. પણ તેના ઝોક ભૂત કે વર્તમાનને વિશે નહિ, ભવિષ્યને વિશેનો હોવો જોઈએ. એવી કૃતિમાં પાત્રો પોતાનાં ભાવિને, પોતાની નિયતિને કશે ઘાટ અર્પી શક્યાં નથી, તેઓ ખરેખર તો તેને ફેંકે છે. એક પાત્ર જેમાં ખીજનાં અકળ કાર્યો હેઠળ તથા ઇતિહાસના ધાર્મિકપૂર્ણ અકળ વિકાસ હેઠળ, એટલે કે એવા સંકળમાં ફસાઈને, માત્ર આંધળીક્રિયા કરતું જીવે છે. આવા સંજોગો વચ્ચે, વર્તમાનમાંથી

આવેશપૂર્વક શોધાતું જે કંઈ લેટકાય તે લેવિષય છે । આવી કૃતિ લેખકની દરમ્યાનગીરીને જરીયે ચલાવી લેશે નહિ, છતાં વાચકો અને પાત્રો વચ્ચેના કારો અવકાશ, અહીં, એવા એક ‘ઓપન પરસ્પેક્ટિવ’ ને સૂચવે છે, જે કૃતિનો સંમ્પૂર્ણ આત્મલક્ષી અથવા તો સમ્પૂર્ણ પરલક્ષી રાહ નક્કી કરે છે અને વિરોધાભાસથી કાર્યસાધક નીવડે છે.

૨૧

‘હુંહાન્ડેન’ ‘વોહાન્ડેન’ અથવા ‘વસ્તુ સાધન તરીકે’ અને ‘વસ્તુ વસ્તુ તરીકે’ ની બેદકતા સાર્ત્રની ‘કાવ્યકલ્પન’ – ‘પોએટિક ઇમેન્સ’ – ની સમજમાં પણ નિર્ણાયક બની છે. અહીં ‘કલ્પન’ એના રૂઢાર્થથી થોડા જુદા અર્થમાં પ્રયોગ્ય છે, તે અર્થો પરથી જે સ્પષ્ટ થશે.

બાદેલેર વિશે લખતા હતા ત્યારે સાર્ત્રે કાવ્ય-કલ્પનને ચેતનાના પ્રતીક રૂપે તથા તેના પરાવર્તન તરીકે ધ્યાવતા હતા. પરંતુ પાછળથી તેઓ તેના અને ચેતનાનો સમ્બન્ધ અત્યંત ગતિશીલ આન્તરક્રિયાનો છે એમ લેખવા લાગેલા. જેને વિશેના નોંધપાત્ર ગ્રંથમાં આ બદલાયેલી દૃષ્ટિની પ્રતીતિ થાય છે. અર્વાચીન કલ્પનોને તેમણે ‘વિસ્તારશીલ’ – ‘એક્સપેન્સિવ’ અને ‘સંકોચ-શીલ’ – ‘રિટ્રેક્ટાઇલ’ – જેવાં વિભાગોમાં વહેંચી નાખ્યાં છે.

પહેલામાં, ‘વસ્તુ સાધન તરીકે’ છે, એટલે કે તેમાં વિશ્વ પ્રત્યેનું ‘પ્રેક્ટીકલ – ટ્રાન્સેન્ડેન્ટ’ દૃષ્ટિબિન્દુ નિહિત છે. વસ્તુપદાર્થ અહીં ‘ફોઝન યુઝ’ છે અને કલ્પન વિસ્તારશીલ બહુલતા ધરાવે છે. આવા કલ્પનમાં, અચેતન અવકાશ અને બહિરુ વિશ્વ ગતિશીલ રેફ્રેક્ટતાના ક્ષણિક દર્શનમાં ઝડપાય છે; જે નિર્જીવ અને સાન્ત છે તેમાં પ્રાણ કુંકાય છે અને એક નોંધપાત્ર ગતિ આવે છે. – વિશ્વ-ચાપી પરિવર્તનલક્ષી પ્રગતિની ક્ષણનો અનુભવ લાધે છે.

બીજામાં, ‘વસ્તુ વસ્તુ તરીકે’ છે, એટલે કે એમાં વિશ્વ પ્રત્યેનું ‘ઇરિયા-લાઇઝિંગ કન્ટેમ્પ્લેટિવ’ દૃષ્ટિબિન્દુ નિહિત છે. આ પ્રકારના કલ્પનમાં અસ્તિત્વ ધરાવતી બહુલતાને એકતામાં ન્યૂન કરી નાખવામાં આવે છે. પેલી બહિરુ ગતિશીલ રેફ્રેક્ટતા હવે વર્તુળાકાર અને ચક્રાકાર બને છે, જેમાં બાહ્ય વસ્તુ-

પદાર્થોત્તિ 'કેમ્બ્રિજ' બંધ કલ્પનની ઉચ્ચાવસ્થાનુકૂળ શ્રેણીઓના વ્યવસ્થાપનમાં ગૌણ બનાવાયો હોય છે.

પહેલાં પ્રકારનું કલ્પન વાચકને પોતાની જાત પ્રત્યે વાળે છે; પોતાની 'ટ્રાન્સ-ડેન્ટ' શક્તિને તે અહીં ઓળખી શકે છે. જ્યારે બીજા પ્રકારના કલ્પનમાં, આખું વિશ્વ ઉચ્ચાવસ્થાની શ્રેણીવાળા સમાજને રૂપે રજૂ થાય છે. એ નોંધપાત્ર છે, કે સાર્ત્ર અહીં, જમણેરી-ડાબેરી વિચારધારાઓ વચ્ચેનો ભેદ કલ્પનોના આ ભેદમાં પણ જુએ છે. પહેલા પ્રકારમાં ખુલ્લા સ્વરૂપનો ક્રાન્તિકારી વિચાર વ્યક્ત થાય છે, જ્યારે બીજામાં વસ્તુઓમાં પોતામાં સનાતનતાનું મનન વ્યક્ત થાય છે, જે સરવાળે બંધ સ્વરૂપનો વિચાર છે. સાર્ત્રે અહીં કેટલાક મનોવિજ્ઞાનીય ખુલાસાઓ પણ પૂરા પાડ્યા છે. પહેલી કલ્પન-શ્રેણીને તેઓ સ્વાતન્ત્ર્યની જ 'ફિગર' લેખે છે, વસ્તુજગતમાં ચેતનાના પ્રદેશનું એટલે કે પસંદગી અને ક્રિયા વડે આતુરતાને વટી જવાની નોંધપાત્ર ક્રિયાનું તેમાં પ્રતિબિંબ છે. જ્યારે બીજી કલ્પનશ્રેણી, પૂર્ણ વ્યવસ્થા સૂચવીને, નામ-રૂપની સુનિશ્ચિત દુનિયા-કે જેમાં વસ્તુઓમાં પોતામાં જ મૂલ્યો અંકાયાં છે-માં ચેતનાને અવસ્થિત કરે છે, ચેતનાને ત્યાં લયાનક અનિશ્ચિતતા સામનો નથી કરવાનો.

નવલકથામાં કે જ્યાં લાખા પ્રત્યેનું વલણ સીધુંસાદું હોય છે, ત્યાં આ ભેદ વસ્તુસામગ્રીના વિનિયોગ પરત્વે જોવા મળે છે. નવલકથાના વિશ્વમાં આવતી વસ્તુઓ પ્રત્યેની દૃષ્ટિમાં તથા તેના લેખક અને પાત્રો સાથેના સાપેક્ષ અંતરમાં આ ભેદ જોવા મળે છે. 'કાવ્ય-કલ્પન' અહીં, નવલ-સંદર્ભે, એના શ્દાર્થથી જુદી જ ભૂમિકાએ પ્રયોજાય છે, તે સમજાય તેવું છે. ઓગણીસમી સદીની નવલકથાનાં અગતિક વર્ણનોને આ ભેદની ભૂમિકાએ જ ઘટાવી શકાય, તો વીસમી સદીની નવલકથાનાં ગતિશીલ વર્ણનોને પણ આ જ ભૂમિકાએ ચકાસવાં જોઈએ.

જેમકે કાંઈકાના વિશ્વનો અનોખો 'ચાલુષ આલાસ' સાધ્યોને જોગે સાધનો પરના ભાર વડે રચાયો છે. એમાં સર્વત્ર સૂચવતો અને કયાંય નહિ દોરતો, વસ્તુઓની સાધનરૂપતાનો રાક્ષસી ખયાલ પ્રવર્તે છે. સાધનો સાધ્યને બ્લોટર શાહીને ચૂસે તેમ ચૂસી લે છે. પ્રત્યેક ઉત્પાદિત પદાર્થને, શહેરની એકેએક શ્રેણીને, ગણિત હેતુ છે, પણ એક સાધ્યથી બીજા

સાધ્યના ગાળા દરમ્યાન તે હેતુ એવો શોધાર્જી જાય છે, કે આપણી આસપાસની વસ્તુઓના એ માળખાને આપણે પામી શકતા જ નથી. છતાં કાંકાકાનું વિશ્વ અનુભૂત વિશ્વ નથી, કલાકારનું પ્રક્ષેપણ છે. જેને વિશેનો સારનો રસ નોંધપાત્ર કનો. આપણા પ્રેક્ટીકલ વિશ્વમાં જ 'આઉટસાઈડર' તરીકેની જેને સ્થિતિ, એ વિશ્વની વસ્તુઓને લેખામાં ન લેવા દે તે સમજાય તેવું છે. જેને અવાસ્તવીકરણ વડે તેમજ એસ્થેટિક અને મનનપરક દૃષ્ટિમિન્દુ વડે આપણને આપણા પ્રેક્ટીકલ વલણથી મુક્ત કરી દે છે. ક્રિયાને સ્થાને સૌન્દર્ય અને કલ્પનાશ્રેણી જેવાં એસ્થેટિકનાં મૂલ્યોને સ્થાપી આપે છે. જેનેમાં આંભાસ, ભ્રમણા અને દૃશ્ય કલ્પન જ વાસ્તવિકતા બને છે, એને જ 'પ્રેક્ટીકલ પ્રોજેક્ટ' ગણીને ચાલવાનું રહે છે. પોતાનાં કલ્પનો વાચકમાં કથુંક જગવે એમ જેને ઇચ્છતા જ નથી. નક્કર, સુસંગતિપૂર્ણ કલ્પનને વાચક વાસ્તવિકતા તરીકે જ સ્વીકારે છે. લેખક-ચિત્તમાં જે કલ્પનાપૂર્ણ હતું તે હવે તેની બંધાર વાસ્તવિક અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આમ સંમત્ર કૃતિ, તેના પૂરા મર્મ સહિત કલ્પનાશીલ રહે છે-તેના વસ્તુલક્ષી ખયાલ જન્મવાવાનું વાચક માટે કપરું થઈ પડે છે, બલકે કૃતિ જ તેને પોતાના અ-વાસ્તવમાં ખેંચે છે, કલ્પકતા તેના ચિત્તને ચોંટાડે છે. વિશ્વના પ્રતીકાત્મક વિનાશનો જેનેનો ધિરાદો કે વાસ્તવને વિશેનું તેનું વેર, આમ, વાચક-સંદર્ભે ચરિતાર્થ થાય છે.

જેને અને કાંકા બને, વિશ્વ વિશેના આપણા અનુભૂતને કલાત્મક વિ-કૃતિઓના સ્વરૂપે વ્યક્ત કરે છે. એટલે એમનું પડેલું મૂલ્ય તો કલાપરક છે, પણ બીજું 'એથીકલ' છે. એ રીતે કે વિ-કૃતિ વડે તેઓ આ વિશ્વના પ્રેક્ટીકલ માળખાને વિશેની આપણામાં એક 'હાર્ટન્ટ્ર અવેરનેસ' જગવે છે-જેને આપણને આપણી જાત પ્રત્યે અને આપણા સમાજ પ્રત્યે તેની પોતાની આંખોથી જોવાની ફરજ પાડે છે, એટલે કે એ જ સમાજના 'આઉટકાસ્ટ'ની આંખે, 'ફન્કશનલ રિજેક્ટ'ની આંખે, જોવાની ફરજ પાડે છે. અજ્ઞાત, સાર્વ આવાં વેદ્ય જડજમેન્ટસ રજૂ કરતા હોય ત્યારે, તેમણે આ કૃતિઓની કૃતકતાઓને, હિકમતોને પણ ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ, કલાને માટે અનિવાર્ય એવાં જૂઠાણાંઓને પણ ગણતરીમાં લેવાં જોઈએ. તથા જિવાયેલી વાસ્તવિકતાની આવી વિ-કૃતિઓને જેમાં ઉલ્લંઘી જવાનું હોય-તેવી નૂતન કલાનો એક કાર્યક્રમ પણ તેમણે ધડી કાઢવો જોઈએ-આવી કૃત્તિક લાગણીનો પડથો એમના 'લિટરેચર ઓવર પ્રેક્ટીસ' -વિલાપમાં પડ્યો છે, જેની વિગતે ચર્ચા આપણે કરી, ગયા છીએ.

સાર્ત્રના પ્રત્યક્ષ-વિવેચનકાર્યને આ નાની પુસ્તિકામાં સંમ્પૂર્ણપણે વર્ણવવાનો પ્રયાસ વિકૃત થઈને જ રહે! પણ એણે તેમજ સાર્ત્રના સિદ્ધાન્ત-વિવેચને કેન્દ્ર સાહિત્ય-વિવેચનને જે રીતે અને જે દિશાઓમાં દોર્યું છે, તેનો અહીં અંછડતો ઉલ્લેખ કરીશું.

એમના સિદ્ધાન્ત-વિવેચનનો ગદ્ય અને કવિતા વિશેનો કેન્દ્રવર્તી વિભાવ એની તમામ સંગીનતા સહિત ચર્યાસ્પદ ભૂમિકાએ જ સ્વીકારાયો છે. પણ એમના પ્રત્યક્ષ-વિવેચનમાં ‘સેધન્ટ જેને.’ એક મહત્તમ સાહિત્યિક ઘટના તરીકે આજે પણ સ્મરણીય છે. સિદ્ધાન્ત નહિ, પણ તેનો પ્રત્યક્ષ વિનિયોગ વિવેચનમાં હમેશાં વધુ પ્રેરક નીવડે છે તેનું એ બળવાન નિદર્શન છે. કૃતિલક્ષી કે કર્તૃલક્ષી, આત્મલક્ષી કે પરલક્ષી, વિશ્લેષણાત્મક કે સંશ્લેષણાત્મક જેવાં ચોક્કાંઓમાં નહિ, પરંતુ સાર્ત્રના આ મહત્તમ કાર્યની અગત્ય ‘ટાટલ ક્રિટિસિઝમ’ જેવા વિભાવ હેઠળ જ છેવટે તો આત્મસાત્ થઈ શકે એમ છે. અસ્તિત્વવાદ અને દ્વિતોમિતોલોછ સાહિત્યને લાગુ પાડવામાં આવે, તો શું પરિણામ આવે તેનું પણ આ ગ્રંથ પૂરું માર્ગદર્શન આપે છે. જેનેના સર્જનની પોતાની અમુક વિલક્ષણતાઓ તથા સાર્ત્રના આ નિદર્શનાત્મક કાર્યની કદાવરતાને કારણે અબ્યાસીઓ સારા એવા સમય લગી આ ગ્રંથને વિશે ડહાપણપૂર્વક મૂંગા રહેલા.

સાહિત્યના કોઈપણ અબ્યાસીઓ, બાકી, પરંતુ કંદી ન મુકાય તેવું સાર્ત્રનું સરવશીલ આ કાર્ય એની પદ્ધતિને કારણે હમેશાં સ્પૃહણીય રહેશે. પોતાની અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ પદ્ધતિએ સાર્ત્ર અહીં જે પરિણામો પર પહોંચ્યા છે, તેણે, અલબત્ત, પોતાની કંઠી પરમ્પરા તો નથી સંજો પંથ કેન્દ્ર સાહિત્ય-વિવેચનને અનેકશઃ ગભીર અને સ્વકેન્દ્રી સરવોનો તેમ જ તરવોનો પરિચય કગવ્યો છે.

મનુષ્યની વ્યક્તિમત્તાની ‘પાસ-કી’ તેનો ‘પ્રોબ્લેમટ’ છે, હોવાપણાની તેની મૂળભૂત પસંદગી છે; કલાકારના સંદર્ભમાં, તે તેના સર્જનને લોગુ પાડી શકાય છે. અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણ પદ્ધતિનો, સાર્ત્ર, આ રીતે પ્રોગ્રેસ કરે છે. જેનેના અન્ય વર્તનોની ભૂમિકાએ નહિ, પણ તેમની આ મૂળભૂત પસંદગીની ભૂમિકાએ સાર્ત્રે તેમના સર્જનને ઘંટાવ્યું છે. કશી નકામી ચીજની સાત વર્ષની ઉંમરે જેનેએ કરેલી ‘ચોરી’ પાપ છે, દુરિત છે એમે દ્વિસાવાયું હતું.

પોતાનાં પાત્રક માતાપિતા પાસેથી જેને શુભ - દુરિનના એ પ્લેટોનિક ખ્યાલો ઉછીના મળ્યા હતા. જે હકીકતમાં તો, આત્મસમર્થનમાં રાયતા, પોતાને નીચિમાન લેખતા દમ્ભી સમાજનું 'એડ ફેક્ટિ' સૂચવતા હતા. આપણા જેવાં સારાં લોકોની જેમ, જેને નરસા હતા અને પોને અસિત્ત નથી કરી રહ્યા, એવી જાતને પ્રતીતિ કરાવવામાં મળ્યા રહેનારા 'ક્રામેડિયન' હતા; પરંતુ એ 'માર્ટિર' પણ હતા, કેમ કે કોર્ન જાવવા નૈસાર ન થાય તેવો પાક લજવડાનું તેમણે પસંદ કર્યું હતું. એટલે તો એકલે હાથે સમાજ સામે લડ્યા હતા, અજગત, ખોટાં શત્રોથી આ યુદ્ધ ને કે સુક્તિમાં અથવા સુક્તિની આશામાં પરિણમે છે; સાર્વ દર્શાવે છે, કે જેને સત્ત્વની મિથ્યા નીતિ-મત્તાથી મુક્ત થાય છે એ અધાના જૂઠાપણાની પ્રતીતિ વડે, જેને પોતાની પસંદગીની યદ્યચ્છાને સતત ઓળખતા રહે છે, અને તેમનામાં 'આચારપરક પ્ર-ઓધ' વિશેની એક પ્રક્રિયા જન્મે છે. એ પ્રક્રિયામાં, સાર્વ દર્શાવે છે, સાહિત્યસર્જન મહત્ત્વનો ભાગ લખે છે. જેનેની સુક્તિ એમ સૂચવે છે, કે કલાત્મક અસિત્ત્યક્તિ એવી ઉત્તમોત્તમતામાં આત્મમનોવિશ્લેષક - ઓટોસાયકો એનેલિટિક લક્ષણથી યુક્ત હોય છે. એ સુક્તિ શુભ-દુરિનની દ્વન્દ્વાત્મક સંલવિતતાઓની વારંવારની અજમાયશ અને હેરાતે ત્યાગની પ્રક્રિયા વડે તબક્કે તબક્કે હાંસલ થયેલી છે. સાર્વની કલાસિનતાની તોંધ લેતાં કહેવું થટે, કે તેમણે જેનેના જીવનની પ્રત્યેક વીગતને, તેના સૂત્ર સૂત્રને પકડ્યું છે અને આખી ગૂંચને ઉઠેલી ખતાવી છે. આ દૃષ્ટાન્તમાં, સર્જન સર્જકની મૂળભૂત પસંદગીનું એક સંશ્લેષણ છે, ને તેથી તેમાં ભારે વિશ્લેષણ-પ્રવૃત્તિ અનિવાર્ય બને છે. એવી પ્રવૃત્તિ આદરતા સાર્વને બરાબર અનુસરતો લાયક જોઈ શકે છે, કે જેનેના જીવનનો પ્રત્યેક પ્રસંગ, તેમણે લખેલી પ્રત્યેક પંક્તિ, એ જ 'લીટમે-ટિક' નું દરેક વખતે નવતર રૂપ છે. જેનેની જીવનકથા આ દૃષ્ટિએ સંશ્યનાવાદી વિશ્લેષણનો અગ્નિનાભાવી વિષય છે, એમ જ કહેવું રહ્યું.

સાર્વની વિવેચન-પદ્ધતિમાં કેટલાંક એવાં તત્ત્વો છે, જેનો પ્રારંભ તેમનામાં જ થયો હોય એવું નથી. શાન્સમાં સંશ્યનાવાદી વિવેચન શરૂ થયું તે પૂર્વે, તેનો જૂર્મની અને મધ્ય યુરોપમાં ત્રિતિયોગ થયો હતો. સાર્વ શાન્સમાં વિકસતારા સંશ્યનાવાદની એક તોંધપાત્ર કડી જેના લાગે છે. સદીના પ્રારંભના વિદ્વાનવાદ - 'પોઝિટિવિઝમ' - સામે સર્વસાધારણ પ્રતિક્રિયા જન્મેલી, 'ગેસ્ટાટ' સિદ્ધાન્ત અને ફિનોમિનોલોજી જેવાં સમર્થ આન્દોલનોની જેમ સંશ્યનાવાદે પણ એ પ્રતિક્રિયાની તોંધપાત્ર વીગત કહી શકાય. સાર્વ,

પૂર્વકાલીન હાઇડેગરને અનુસરીને એક નૂતન સંશ્લેષણ જન્માવે છે, જે પૂરું મૌલિક ભાસે છે. એક તરફ છદ્મવેશી સંસ્કારપરાયણ વિવેચન અને બીજી તરફ પ્રયોગલક્ષી પદ્ધતિઓની કૃતક-વૈજ્ઞાનિક નકલો વચ્ચે, સાર્ત્રના એ નૂતન મનુષ્યાભિગમ અનેકશઃ માર્ગદર્શક નીવડે છે. પણ એ યુગ હવે વીતી ચૂક્યો છે. સાર્ત્રશૈલીના અનુયાયીઓ અને તેમના શિષ્યો હવે પોતપોતાને રસ્તે છે, તેઓ અસ્તિત્વવાદ અને ફિનોમિનોલોજીને અપનાવવા કે ન અપનાવવાને વિશે મુક્ત અને પુખ્ત બેય છે. તો બીજી બાજુ, નવતર દૃષ્ટિના ફ્રેન્ચ પુરોગામીઓ તરીકે વાલેરી, પ્રૂસ્ત, એલન રોબ્બ ગ્રિયે જેવા લેખકોને અને થિયોદોર કે જાં પ્રિવસ જેવા વિવેચકોને ચીધી શકાય-જર્મનીમાંના એ નવતર વિકાસોનાં મૂળ આ ફ્રેન્ચ સાહિત્યકારોમાં પણ જડી આવે. સાર્ત્રના સાહિત્યવિચાર વિધટન પામીને, અને એ રીતે પોતાના ક્ષેત્રને ઓછો કરીને, આ નવતર વિકાસોમાં સમરસ થયો છે.

જેમકે, છદ્મ-સાતમા દાયકાના એ વિવેચકો સાર્ત્રની જેમ, કૃતિમાં ગર્ભિત એવા અર્થની બહિર્ગત સંરચનાને પોતાનું ધ્યેય બનાવે છે સાર્ત્ર, ‘સેઈન્ટ-જોને’ માં છે તેવી જ વર્તુળાકાર પદ્ધતિનો આશરો લેતા હોય છે. સાર્ત્ર જેને મૂળભૂત પસંદગી કહે છે, તે લગી પહોંચવાનો આ વિવેચકોનો ઇરાદો ન હોય, કે સમગ્ર અસ્તિત્વમાં પ્રવેશની કોઈ એક જ ‘પાસ-કી’માં તેમની શ્રદ્ધા ન હોય, છતાં, તેમનું ધ્યેય તો કૃતિની અદ્વિતીય સંરચના જ છે, તથા છેવટે, લેખકનું અસ્તિત્વ જ છે. આખી પ્રક્રિયામાં ‘પ્રોબ્લેમટ’ જેવી પારિભાષિક સંજ્ઞા ન વાપરીએ, તો પણ, અસ્તિત્વ પ્રત્યે અહીં એક ગતિશીલ વલણ જ રહેતું હોય છે. વિવેચકે અસ્તિત્વની નકરી સમૃદ્ધિ ગુમાવ્યા વિના, કૃતિમાં આદિમ અને ‘ઈરિડયુસિયલ’ એવું જે કંઈ છે તેની જ સ્પષ્ટ કરવાની છે. અને એ સ્પષ્ટા અહીં પૂરા વૈવિધ્યમાં જોવા મળે છે. સાર્ત્રના પ્રતિબદ્ધતાના ખ્યાલને આ વિવેચકો ન સ્વીકારતા હોય, તો તેઓ લેખનને સ્વાયત્ત માનવપ્રવૃત્તિ લેખે છે એમ પણ નથી, કે તેઓ ‘કલા ખાતર’ કલા-વાદના હિમાયતીઓ પણ નથી. એન્ગલો-સેક્સન ‘નવ્ય વિવેચકો’ની સાહિત્યના ઇતિહાસની અશ્રદ્ધા તેમને ઇતિહાસને રદ લેખવા લગી દોરી ગઈ; તેવું આ વિવેચકોનું નથી થયું. વિવેચકની વૈચારિક સ્થિતિને ટેકા કરનારી પડખે-પડખેની સૂચક વીગતોને તેમણે તજ દીધી છે ખરી. વિવેચક વડે બહિર્ગત થનારી કૃતિની સૂચકતા આગળ તેનો કેઈ હિસાબ નથી. લિન્ન લિન્ન નિબળાતોએ રજૂ કરેલી પાર્શ્વભૂતે રૂપે ઇતિહાસ લેખકને પાછળ મૂકી દઈ શકે નહિ-ખરેખર તો, તે

ઐતિહાસિક પ્રશ્નોને કલાસર્જનના પ્રશ્નોની જેમ જ ગમ્भीરતાથી જોતો હોય છે તે તેમનો સામનો કરતો હોય છે. વિવેચકે લેખકના એ પુરુષાર્થને દર્શાવવાનો હોય છે, કૃતિમાં એ બંને વલણોના સંગઠ મળતા હોય છે, બંનેનો ‘સહ-સમ્બન્ધ’ જડતો હોય છે. સાર્ત્રના ‘વ્હોટ ઇઝ લિટરેચર?’ થી માંડીને રોલાં બાર્થના ‘રાઈટિંગ ડિગ્રી ઝિરો’ અને તે પછીના આધુનિક વિવેચન-ગ્રંથોમાં આ સહ-સમ્બન્ધનું સ્વરૂપ વર્ણવવાના મૂલ્યવાન પ્રયાસો થયેલા છે.

ક્રોઈડવાદી કે માકસવાદી અભિગમમાં, બહારના નિરીક્ષકે પોતાના નિરીક્ષ્યના વર્તનનો વસ્તુલક્ષી અર્થ છતો કરવાનો હોય છે, નિરીક્ષ્યને છતો કરવાનો હોય છે એમ નહિ. અહીં કાર્યકારણ દર્શાવી આપવાનો કોઈપણ પ્રયાસ નકામો લાગે છે. વિવેચક, ‘ગ્રંથિઓ’નું કે સમાજના ‘ઈન્ક્રાસ્ટ્રક્ચર્સ’નું વિભાવનાગત શરણું સ્વીકારે એમ બનતું નથી; એટલા માટે, કે તેનું કામ કૃતિની આસપાસ નહિ, પરંતુ કૃતિને વિશે વાત કરવાનું છે. તો પ્રશ્ન જાઓ જ રહે છે. કે નિરીક્ષકની વિશિષ્ટ સ્થિતિને કાર્યકારણની કડી વિના કેવી રીતે વાજખી લેખવી? સાર્ત્ર અનુસાર, એનો ઉકેલ એ છે, કે ‘બેડ ફેઈથ’ વડે આ હેતુ પાર પડી શકે છે. કેમકે, ‘બેડ ફેઈથ’ એક ભ્રમણા છે; તે દમ્ભ પણ નથી કે ક્રોઈડ કે માકસ વડે ચેતના અને વાસ્તવિકતા વચ્ચે જાઓ કરાયેલો કોઈ અંતરાય પણ નથી. ફ્રેન્ચ નિબન્ધકાર અને વિચારક ક્લાન્સિસ ઝાંસનનું આવું વલણ નોંધપાત્ર છે, છતાં નીવડેલા-વખણાયેલા લેખકોના સંદર્ભમાં એ વલણ ઠીકઠીક કઠિન પુરુષાર્થ માગી લે છે. જો કે પ્રશ્ન સિદ્ધાન્તપરક વિશેષ છે: મોટા ભાગના વિવેચકોનું વલણ ‘વ્યવહારુ’-‘પ્રેગમેટિક’-હોય છે: કલાકૃતિમાં એક વસ્તુલક્ષી એવું પરિમાણ પડ્યું હોય છે, જે માત્ર વિવેચનાત્મક તાટસ્થ્યથી જ હાથ આવે, તે વ્યક્ત થઈ શકે- જેવી રીતે ભાષામાં તેનાં ‘નેટિવ સ્પીકર’ને માટે અદૃશ્ય એવા નિયમો હોય છે, પણ માત્ર અભ્યાસી પરભાષીને જ દૃશ્ય થતા હોય છે.

ઝાંસન સાર્ત્રના પાકા અનુયાયી હતા અને સાર્ત્ર વિશેના પોતાના વિવેચનમાં તેમણે અસ્તિત્વવાદી મનોવિશ્લેષણના એ જ હથિયારનો એના જનક પર સફળ પ્રયોગ કર્યો છે. એમણે ‘Ecrivains de tousjours’ શીર્ષક હેઠળ જુદા જુદા વિવેચકોનાં નાનાં પુસ્તક-કદનાં વિવેચનાત્મક લખાણોનો જે સંગ્રહ કર્યો છે, તે નવ્ય ક્ષિતિજોનો અરાબરનો નિર્દેશ આપે છે. એમાં રોલાં બાર્થ, ઝાં-મારી ડોમેનાક, ક્લોદ રોય તથા ‘જિનીવા સ્કૂલ’ના આલ્બેર એન્જર્મન

અને ઝાં સ્તારોગિન્સ્ટી જેવા વિવેચકો નોંધપાત્ર છે. સાર્ત્રોત્તર સમયમાં, ફ્રાન્સ, 'ગિન્તીવા સ્કૂલ'ના વિવેચકો વડે તથા 'સંરચનાવાદ' અને 'સંકેત વિજ્ઞાન'ના છેલ્લા છેલ્લા પુરુષાર્થો વડે જગતભરના અભ્યાસીઓનું લિન્ન લિન્ન હેતુઓથી ધ્યાન ખેંચવું રહ્યું છે, તે અહીં નોંધપાત્ર લેખાશે. આ વિવેચકો સાર્ત્રની જેમ મનોવિશ્લેષક નથી બની રહેતા. સારે પણ, 'ડિમિસ્ટ્રીફાઇંગ' તો નીવડે જ છે. વિવેચન વિવેચકથી વધારે સારું હોઈ શકે નહિ એવી દંતકથાએ વિવેચકની તાક્ષીમતો પ્રશ્ન પણ હમેશાં જન્માવ્યો છે. પોતાના અનુભવ-વિશ્વથી તટસ્થ રહેવાનું સામર્થ્ય, પોતાની ધરતીમાંથી ઉન્મૂલિત થઈ સર્જકના વિશ્વમાં આરોપિત થવાની સજ્જતા, વગેરે ગુણો વડે એ તાક્ષીમતું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ થાય; પણ બીજી તરફ, એનું સ્વરૂપ 'મેથડસ' નો અભ્યાસ, તેમાં નૈપુણ્ય, નિરીક્ષણની ચોકસાઈ માટે સ્ટેડીસ્ટીકસ જેવી બીજી અનેક જૂકિતઓનો પરિચય, 'વૈજ્ઞાનિક' પૂર્વોપાય, વગેરે વડે પણ વ્યક્ત થાય. પણ આ કહેવાતી વસ્તુલક્ષીતામાં આત્મલક્ષી સ્વરૂપની 'ફેલસી' એ છે, કે વિવેચકે અહીં 'પોતાની જ' જ્ઞાનેન્દ્રિયોમાં વિશ્વાસ મૂકે છે અને કૃતિને 'પોતાના' વિશ્વમાં મૂકીને જુએ છે-જ્યાં, લેખકના વિશ્વમાં તો એ પોતે જ એક સક્ષમ 'એક્ઝેક્ટ' છે! સંકેતવિજ્ઞાન અને સંરચનાવાદી અભિગમોમાં આ આત્મલક્ષીતા-વસ્તુલક્ષીતાનું દ્વન્દ્વ પ્રાર્થ, દેરિદ્ધ, જુલિયા ક્રિસ્ટેવા લોહોગેવ, ગ્રેઈમાસ, વગેરેના આંતરવૈયક્તિકતાના તેમજ 'ઈન્ટર-ટેક્સ્ટ્યુઅલિટી'ના સિદ્ધાન્તો વડે દૂર થાય છે, પણ એવા વારાફરોમાંથી નજીકના ભૂતકાળના આ વિવેચકો પણ પ્રસાર થયેલા છે. સાર્ત્ર આદિ અસ્તિત્વવાદી તરફચિન્તકોનું 'ન્યૂ ઈમ્પીરીસિઝમ' આવાં બધાં સંકુલ આદોલનોનું જનક બને છે, તે ઓછું નોંધપાત્ર નથી.

પરંતુ એ ગાળામાં (અને આજે પણ), 'મેથડ' વિશેનો ઉક્ત સંશય વિચારોત્તેજક નીવડ્યો છે. અનુભૂતિનાં કેટલાંક પરિમાણોનું આત્મલક્ષી અને આકસ્મિક સ્વરૂપ પ્રતિપાદિત કરવાનું શક્ય બને છે તે એ ગાળાના ગેસ્ટન બ્રાકેલાઈ, ઝાં-પિયર રિચાર્ડ, જ્યોર્જિસ પૂલે તથા મોરિયાક બ્લાંશે જેવા વિચારકો, વિવેચકોનાં લિન્ન લિન્ન ભૂમિકાનાં મંતવ્યોને કારણે. ભૌતિક વાસ્તવિકતા સાથેનો આપણો સંપર્ક આવાં એક પરિમાણ છે. શુદ્ધ સંવેદન જેવું કંઈ છે નહિ, તરવાનું આપણું ગ્રહણ પણ નહિ ધડાયેલા અર્થો અને મૂલ્યોથી સભર હોય છે. બ્રાકેલાઈ વિવિધ લેખકોનાં 'તત્ત્વપરક'-'એલિમેન્ટલ'-'કલ્પનોનો-અભ્યાસ કર્યો' અને 'સાંપકોએનાલિસિસ ઓફ મેટર' જેવા વિભાવને ઉપસાવ્યો. ઝાં-પિયર રિચાર્ડ જેવા તેથી તો કહેવાં પ્રેરાયા કે અનુભૂતિના

કોઈ પણ સ્તરે ‘ઓબ્જેક્ટિવ પર્સેપ્શન’ નામની કોઈ ચીજ છે જ નહિ ! રોજની
 જાપાનાં કાયાત્મક મેટામોર્ફોસિઝ ક્રેટલાં બંધાં અંગત હોય છે ! એમ કહીને તેનું
 સર્જકની વૈયક્તિકતાનો મહિમા કરેલો. બીજું પરિમાણ સમય છે, જેનો સુગઠિત
 વિચાર જ્યોર્જિસ પૂલેમાં મળે છે. વૈયક્તિક ‘પ્રોજેક્ટ’નું, એટલે કે વૈયક્તિક
 અનુભૂતિનું, માનવ-સમય એક આવશ્યક પાસું છે. ઘડિયાળનો સમય તો જગ્યા
 અને તેના પાડેલા સરખા લાગેનો સમય છે, જે સાથે માનવ-સમયને લાગે જ
 કરી લેવાદેવા છે. જ્યોર્જિસ પૂલે કૃતિના અભ્યાસને અંતે હમેશાં એવા
 નિર્ણય પર આવ્યા છે, કે આ સમય પ્રત્યેનું લેખકનું મૂળમૂલ વલણ જ
 કૃતિની ઉત્પત્તિમાં નિર્ણાયક બને છે. વિવેચક આમ સર્જનપ્રક્રિયા લણી
 નવેસરથી દોરાય છે. સદે, લેન્ડેમોન્ત જેનાંઓના વિવેચક અને જાણીના
 નવલકથાકાર ખજાંશો તો કલાકૃતિનાં પ્રોજેક્ટને જ અદ્વિતીય લેખે છે
 —કેમકે તેમાં બાહ્ય વિશ્વતી નહિ, પણ જાત લણીની તેમજ
 વૈયક્તિક અનુભૂતિ તરફની દિશા જ લેવાતી હોય છે. લેખન એ રીતે
 અનુભવનો અનુભવ છે ને એ રીતે મૂળ અનુભવના નવીનીકરણને અશક્ય
 બનાવી દે છે. સાર્ત્રના ઓટોસાયકોએનાક્સિટિકલ લક્ષણોનો અહીં થોડો ઇશારો
 મળે છે, પણ ખજાંશો સાર્ત્રની જેમ એમાં કરી વાસ્તવિક ‘અધિકત્ર’
 જિન્દગીની શક્યતા નથી જોતા, તેમને મનુ. એકેય નવો દુન્યવી ‘પ્રોજેક્ટ’
 શક્ય નથી—આપણા વિશ્વનાં તૂટતાં રહેતાં માળખાંની પાછળ તેઓ એવો એક
 ખાલી અને ઉજ્જડ લેન્ડસ્કેપ લાળે છે, જ્યાં બંધા જ માનવ-હેતુઓ અને
 બંધી જ એપણાઓ અર્થહીન બની જાય છે અને પછી તો ત્યાંના સૂનકારને
 —સાયલન્સને—વ્યક્ત કરવાનું જ બાકી રહે છે, કાફકાના વિશ્વમાં આવું
 ‘સાયલન્સ’ જ છેવટે એક માત્ર ‘સિગ્નીફિકન્સ’ બની રહે છે. ખજાંશો
 કલાનુભૂતિનાં મૂળમૂલ માળખાંઓને એ રીતે ઘટાવે છે, કે જેનો મેળ રહસ્યાનુ-
 ભૂતિ સાથે જ મળે. પણ વિવેચકને એવું રોમેન્ટિસિઝમ પાલવે જ કેમ ?

આ બંધી નગ્ન ક્ષિતિજો આજે કેવાંક રૂપ લઈ ગઈ છે અથવા લઈ
 રહી છે તે મશુકું—જણાવતું તો એક પૃથક્ પુરુષાર્થનો જ વિષય. અહીં તો
 સાર્ત્ર વડે જન્મેલા તરંગોની એક રૂપરેખા જ અપાઈ.

*

અરવાળે, સાર્ત્ર બંધી જ ભાર મનુષ્યના ખસા પર નાખે છે, ‘મનુષ્ય જ
 મનુષ્યનું લવિષ્ય છે’ એમ કહીને મનુષ્યને તેની રાહ જોઈ રહેલા ‘વર્જિત

ક્યુઅર' તરફ અભિમુખ કરે છે. એ અર્થમાં એમનો અસ્તિત્વવાદ નૈરાશ્ય કે
 વૈરાગ્ય પ્રેરક નથી. એમાં એક સધન આશાવાદ છલકાય છે, પરિણામે અહીં
 ક્રિયા અને કર્મફલતાનો મહિમા છે. સાહિત્યકલાના સંદર્ભમાં આ વસ્તુ પહેલી
 નજરે વિરોધાભાસી લાગે. સાર્ત્ર લેખનને ક્રિયા કહે છે તે તેના સમુચિત સંદર્ભોમાં
 અને ફલિતાર્થોમાં લેવાવું જોઈએ. કવિતા-સર્જનને વસ્તુ-સર્જન કહીને તથા
 ગદ્યસર્જનને અર્થસર્જન કહીને તેમણે કવિતાકલાતું આત્યન્તિક ગૌરવ ક્યું જ
 છે, પણ ગદ્ય-સર્જનની કલાનો પણ આગવો પરિપ્રેક્ષ્ય રચ્યો છે. એ પરિપ્રેક્ષ્ય
 કલા વિશેના અન્ય જાણીતા પરિપ્રેક્ષ્ય જેટલો જ ધ્યાનાર્હ છે, એમ કહેવામાં
 અદ્યોક્તિ જ થશે.

અસ્તિત્વવાદી દૃષ્ટિના વ્યાપક ચિન્તનથી હેતુવાદને આપણે કેટલુંક સમજી
 છે, સાર્ત્ર વગેરેના અસ્તિત્વવાદી તત્ત્વચિન્તનનો કિંચિત્ અભ્યાસ પણ કર્યો છે,
 પરંતુ એમનો સાહિત્યવિચાર આપણાથી સદા દૂરનો અને અપરિચિત જ રહ્યા
 છે. આશા છે, કે આ પ્રયાસથી એ અપરિચિતતા ઘટશે. સાર્ત્રના સાહિત્ય-
 વિચારની પૂરી પ્રસ્તુતતા, કદાચ આપણા પ્રવર્તમાન સંદર્ભોમાં છે. આપણા
 સાહિત્યકારને અને તે જેમની વચ્ચે અસ્તિત્વ ધરાવે છે તે સામ્રાજ્ય સમાજને,
 આ દર્પણમાં, જાત-છાપિ મેળવવાની અને તેની રેખાઓને ઓળખવાની ભરપૂર
 તક છે. એવું કશું એમને ભલે અંજલિ હોય.

(૨૧ જૂન-૬ જુલાઈ, ૧૯૮૦).

: સંદર્ભગ્રન્થ - મુદ્ધિ :

૧. 'સાયકોલોજી ઓફ ઇમેજનેશન.' અનુ. બર્નાર્ડ ક્રેચ્મન, ૧૯૪૮
૨. 'બીઇગ એન્ડ નથિંગનેસ.' અનુ. હઝેલ બાર્નેસ, ૧૯૫૬
૩. 'સર્ચ ફોર અ મેથડ.' અનુ. હઝેલ બાર્નેસ, ૧૯૬૩
૪. 'સિટરરી એન્ડ ફિલોસોફિકલ એસેઝ.' અનુ. અનેત મિશેલ્સન, ૧૯૫૫.
૫. 'એસેઝ ઇન એસ્થેટિક્સ.' અનુ. વેડ બેરમીન, ૧૯૬૩, ૧૯૬૬
૬. 'સેઇન્ટ જેને : એક્ટર એન્ડ માર્ટિર.' અનુ. બર્નાર્ડ ક્રેચ્મન, ૧૯૬૪
૭. 'વ્હોટ ઇઝ સિટરેચર ?' અનુ. બર્નાર્ડ ક્રેચ્મન, ૧૯૫૦
૮. 'એકઝીસ્ટેન્સ્યાલિઝમ એન્ડ હ્યુમેનિઝમ.' અનુ. ફિલિપ મેઇરેટ, ૧૯૪૮
૯. 'બાદલેર.' અનુ. માર્ટિન ટર્નેલ, ૧૯૪૯
૧૦. 'નોસિયા.' અનુ. એલ. એલેક્ઝાન્ડર, ૧૯૬૨
૧૧. 'ધ ફલાઇઝ.' અનુ. સ્ટુઅર્ટ ગિલબર્ટ, (પેન્ગ્વીન બુક્સ), ૧૯૬૨
૧૨. 'ધ ડેવિલ એન્ડ ધ ગ્રાડ લોડ' એન્ડ ટુ અધર પ્લેઝ.' અનુ. આલ્ફ્રેડ એ. નોક્ર, ૧૯૬૦
૧૩. 'ધ એથિક્સ ઓવ એન્બ્યુઇટી.' (સિમોં દ પ્યુવાર.) અનુ. બર્નાર્ડ ક્રેચ્મન, ૧૯૪૮
૧૪. 'સિક્સ એકઝીસ્ટેન્સ્યાલિસ્ટ થિન્ક્સ.' એચ. જે. પ્લેકહામ, ૧૯૫૨
૧૫. 'ધ ટ્રેજિક ફાઇનેલ' એન એસે એન ધ ફિલોસોફી ઓવ ઝાં - પોલ સાત્ર.' વિલ્ફ્રીડ હેસન, ૧૯૫૪
૧૬. 'સાત્ર' : રેામેન્ટિક રેશનાલિસ્ટ.' ઇરીસ મુરડક, ૧૯૫૩
૧૭. 'અગેઇનસ્ટ ઇન્ટરિટેશન.' સુસાન સોન્ટાગ, ૧૯૬૬
૧૮. 'મોડર્ન ક્રેન્ય કિટીસિઝમ.' સં. લેહન કે. સિમોં, ૧૯૭૨
૧૯. 'ધ ન્યૂ કિટીસિઝમ ઇન ક્રાન્સ.' (ડોઓનરકી) અનુ. ડેરેક કોલ્ટમન, ૧૯૭૩.
૨૦. 'સ્ટ્રક્ચરાલિસ્ટ પોએટિક્સ.' જોનાથન ક્લાર, ૧૯૭૫
૨૧. 'સાત્ર.' સં. એડિથ કર્ન, ૧૯૬૨
૨૨. 'ધ ફિનોમિનોલોજીકલ મુવમેન્ટ.' (ટુ વોલ્યુમ્સ) સ્પીન્ગેલબર્ગ, ૧૯૬૦
૨૩. 'એકઝીસ્ટન્સ એન્ડ ધ વર્લ્ડ ઓવ ફ્રીડમ.' લેહન વાઇલ્ડ, ૧૯૬૩
૨૪. 'ધ ફિલોસોફી ઓવ સાત્ર.' મેરી વોર્નોક, ૧૯૬૫
૨૫. 'ધ આઇડિયા ઓવ ફિનોમિનોલોજી' (હુસેર્લ.) અનુ. આલ્સ્ટન એન્ડ : નબ્નિક્ચિન, ૧૯૬૪
૨૬. 'બીઇગ એન્ડ ટાઇમ' (હાઇડેગર.) અનુ. મેક્વેઇઝર એન્ડ રોબિન્સન, ૧૯૬૭
૨૭. 'એકઝીસ્ટેન્સ્યાલિઝમ.' મેરી વોર્નોક, ૧૯૭૦
૨૮. 'ફિનોમિનોલોજી એન્ડ ધ કાઇસિસ ઓવ ફિલોસોફી' (હાઇડેગર.) અનુ. સ્વેન્તીન-લાંબર, ૧૯૬૫.

Indian Organic Chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ACETIC ACID
- MONOCHLORO ACETIC ACID
- SOLVENTS
- PLASTICIZERS
- BENZYL PRODUCTS
- POLYETHYLENE CONTAINERS



INDIAN ORGANIC CHEMICALS
LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

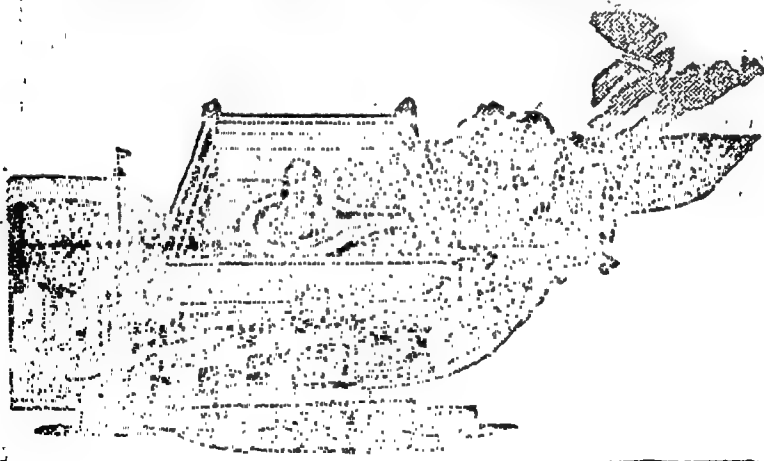
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

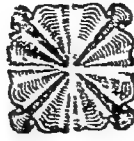
इत्येव प्रपितृभ्यो विद्वन्नाथेन दत्तम्
लोकात्मपुण्यसर्वं तस्यैव तत्रापि सर्वदा

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



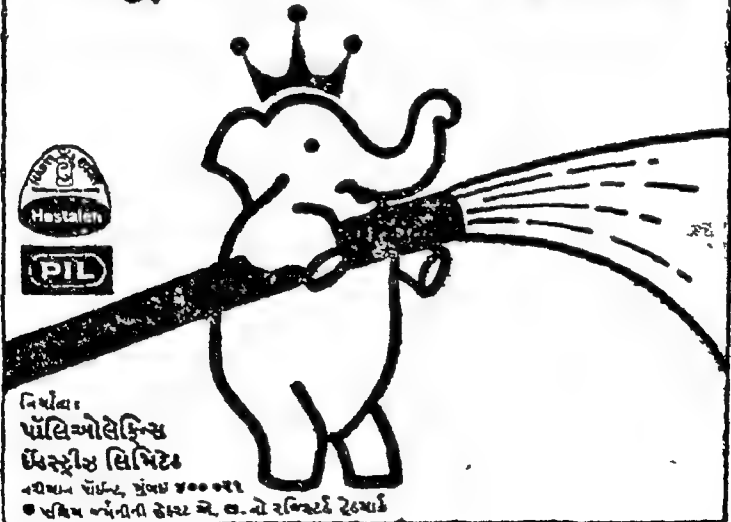
MAFATLAL GROUP





હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માણ:
પોલિઓલેફિન્સ
ઈન્ડસ્ટ્રીઅલ લિમિટેડ
અમીયાલ પોર્ટ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧
● સહાય નર્મીની રેસ્ટ એ. લ. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-115 GJ



‘છેલ્લા કેટલાક સમયથી ‘એનફ’ અનિયમિત રીતે બહાર પડે છે તે બદલ સંપાદકો દિવસગીર છે. આ અંકને ૩૫-૩૬ અંક ગણવો. હવે જે અંક બહાર પડશે તે ૩૭મો ગણાશે. એથી વર્ષના લગભગ અડધા ભાગ તરત મોકલવી. જેઓ આજે તરીકે ચાલુ ન રહેવા માગતા હોય તેઓએ તરત ખબર આપવી. હવેથી વ્યવસ્થા અંગેનો, અંક ન મળ્યાની ફરિયાદો અંગેનો સંચો પત્રવ્યવહાર નીચેના સરનામે કરવા વિનંતી.’

દસરાજ શાહ

એ/પ, સાબરમતી, દેરાસર લેન,

આટલેપર

મુંબઈ (પૂર્વ) ૪૦૦૦૭૭

માલિક-મુદત-પ્રકાર : ઇલા જોડી, ૩૧-૪, અધ્યાપક કૃતિ, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
 મુદ્રકશ્રવાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાલાસાહી, જોડીપુરા, સુરત-૨.

સાદરે - ૩૯

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત, મોકલો

(એક યા ફાસ્ટ મોકલવા નહિ.)

એનદ

નવેમ્બર

૧૯૮૧

વર્ષ ૪

અંક ૩૭

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી કચ-૪, અધ્યાપક કુટીર, અતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૦
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ, ૪૦૦ ૦૩૧
જયંત પારેખ એ/૨૦, અમિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
વાર્ષિક લવાજમ . ૩૧. વીસ

લવાજમ લેખકોનાં સ્થળ :

સાહિત્ય મંગમ, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', મેતુઅંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

ઐરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

સેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો, સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એનદ' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન રેખા પ્રિન્ટરી, ખાવાસીદી, ગોપીપુરા, સુરત-૧

વ્યવસ્થા અંગેના સ્પષ્ટો પત્રવ્યવહાર નો સરનામે કરવો :

લંસરાજ શાહ, એ/૫, સૌજન્ય દેરાસર લેન, ઘાટકોપર, મુંબઈ(પૂર્વ) ૪૦૦ ૦૭૭

એક કાવ્ય

નીતિન મહેતા

અડધું પોણું ચાલ્યા પછી
થાય છે હવે નહીં પહોંચાય
કન્ના કપાઈ ગઈ છે એવું મન
હવામાં બાથોડિયાં લેતું
આમતેમ બિડયા કરે છે

આ કે તે ન કરી શકતો હું
અવાજ વિનાની ટેપની જેમ અવકાશને
સાંભળ્યા કરું છું
મન તો કન્ના કપાઈ ગયા પછી
હવામાં સૂસવાયા કરે છે

વારંવાર ક્યૂં જાણી જાય
છતાં આ અંધારામાંથી હું કેમ ભાગી છૂટતો નથી ?
બધી ખાલી ખુરશીઓની ભીડ વચ્ચે
ખાલી ખાલી કેમ બેઠો રહું છું
ને ખુરશીની બાજુમાં કરમાઈ ગયેલા છોડને
ખીજો અંક શરૂ થશે તેની રાહમાં જોયા કરું છું

હવામાંથી તો કન્ના કપાઈ ગયા પછી
 મન મારી અનૂર્વરા ભૂમિમાં ઊગશે ?
 ક્યાંક કંઈ નક્કી ગોટાળો છે
 પણ ક્યાં છે તે સમન્વય નથી
 દાદરો અડધો ઊતરું
 ત્યાં તો કોઈ ઊપરથી કહે
 ઉપર આવ
 ઉપર આવ
 જલદી જલદી
 પણ નીચેથી કોઈ બે હાથ લંબાવી
 કહે નીચે આવ જલદી જલદી
 ઉપર આવ નીચે આવ આવ આવ ઉપર નીચે
 જલદી ઉપર નીચે આવ જલદી નીચે ઉપર
 પણ અરીસામાં અકબંધ મારું મન તો
 શ્વાસને કેનવાસ મેં માન્યા નથી
 કે તેમાં સમુદ્ર ચિતરી શકું
 લોહીને મેં સમુદ્ર નથી માન્યો
 કે તેમાં રહી ઉછળી શકું
 મેં આકાશની કલ્પના જ નથી કરી
 છતાં પાંદડાંઓની જળામાંથી
 જે ગૂંધાઈને ચળાઈને દાંડ
 પસાર થાય છે તે આ હવામાં ઉછળતી
 સમુદ્રની જેમ વેરવિખેર થતી
 કન્ના જેની કપાઈ ગઈ છે એવા મનને
 હાડકાંઓ પાછળ દોડાવે છે
 હાડકાં આમ તો ધણું કામનાં

તેનાં બટન થાય, ખાતર થાય, તેમાંથી અન્ન થાય
અન્નને જમ કહેવાય પણ મન ?
મારા નખમાં ટમટમતા સમુદ્રની ડાળી પર
જૂલતા કન્ના કપાઈ ગયેલા મનનું શું ?

હું મોજણીદાર મારા કિલ્લાને મારી પીઠમાં
સળવળતો સાંભળું છું
ઝાકળની જેમ મારામાંથી પૂલ ઊડી જાય છે
કેરા કાગળ પર પડેલા શાહીના
ટપકામાં મારી આંખની કીકી
સળવળ સળવળ થાય છે
પણ હવામાં જેની કન્ના
કપાઈ ગઈ છે એવા મનને સરી જવું જોઈ છે

અને અહીં તો મારે આવવું ન હતું
મને લાગે છે કાં તો હું વહેલો છું
અથવા મોડો
ચામડીની જેમ મેં ઈતિહાસ પહેરી લીધો છે
પણ આમાં મારી જૂલ નથી
છતાં આવ્યા પછી પાછા વળી જોવું
એ જ મારી ટેવ છે
કે આગળ ચાલતા રહેવું કોઈકે ઘેઘૂર ઘેનમાં
વહેતાં વહેતાં
અને બસ અટકી જવું સંગીત ચૂપ થતાં
કે હું જ્યાં છું ત્યાં જ રહું
ઉબરાની આ પાર કે પેલે પાર જઈ
તે કશું જ નક્કી નથી કરી શકતો

અધારામાં શરીરમાં ચમક્યા કરતી
 ઇચ્છા જેવું મન કન્નાની જેમ
 મારામાં તડ પડી ગઈ છે
 અને વારંવાર લાલ-પીળા રંગની
 શીશીઓ ઢાળાઈ જાય છે
 ચપ્પલની ખીલી હવે કેટલીવાર
 મોચી પાસે જેસાડાવું
 ચપ્પલ નવાં નથી લઈ શકતો
 પણ એકવાર સજ્જડ પગમાં જેસી ગયા
 પછી તે ચપ્પલ નીકળતાં નથી
 સવાર-સાંજ તેને કાઢવામાં જ મચ્છો રહું છું
 પણ રાત પડતાં તીણી ખીલી વહાલી લાગે છે
 પગ પણ સૂજ જાય છે
 ને ચપ્પલ નીકળતાં નથી
 જેની કન્ના કપાઈ ગઈ છે તે મનને
 આમ જોતો જ રહું છું માત્ર
 દૂર દૂર સુધી પ્રવાસ કરી આવેલી
 મારી દૃષ્ટિ મારી છાતી પર ઢળે છે
 અને ત્યાંથી ગળડી પડી
 અજવાળામાં પડેલા મારા પૈસાને
 અધારામાં શોધ્યાં કરે છે
 કન્ના કપાઈ ગઈ છે તે મનની
 પાછળ તે માત્ર દોડે છે
 આછાં વૃક્ષોના સાંજના ઢળી ગયેલા
 પડછાયામાંથી ગૂંપચૂંપ પસાર થયાનો
 મારો અવાજ મને સંભળાઈને

ઠરી ગયેલી દીવાસળીના કાળા
 ટોચકાની જેમ હવામાં ખર્ચા કરે છે
 એક હાથમાં પથ્થર અને પીંછાં
 ને સામે લીમકાની કાળીમાં
 ફંસાયેલું આકાશ
 દોરી તો છૂટતી નથી
 પગમાં અંધાર્છ છે પૃથ્વી
 દિલીપરાજ આવો કરો મુક્ત મને
 દુર્વાસા બાંધો મને શાપથી
 શ્વાસના પાસમાંથી મારો મોક્ષ કરો
 ઊડતા પીંજરા મારામાં કપાર્છ
 ગયેલા આકાશને જોયા ન કર
 આ મારું મન રહ્યું છે ઊડી
 આ મારું મન રહી ગયું છે અહિંયા
 અંધારામાં ઝળકતા તારા જેટલું દૂર ત્યાં
 ને સૂજેલા પગ માત્ર વિચારમાં દોડે
 આંખ ભાપાને ભેટે ચૂંથે આંધળી કરે
 પણ બીજા હાથની દોરીના છૂટે
 ને સરતું જાય આ મન
 જેની કન્ના કપાર્છ ગર્ધ છે એવા;



ત્રણ કાવ્ય

નિખિલ ખારોડ

૧

આ, એક સાયળનું હાડકું
મારી પાસે પડ્યું છે.

મારે હાડકું ચગળવું 'નથી.
એટલે શું કરવું

તે વિચારું છું.

હાડકું હાથમાં ઊપાકું છું.

તેના પર ખાડાટેકરા છે.

ખાસ કરીને છેડા પાસે.

ને વચ્ચે ખડખડું છે.

વજનમાં હલકું છે.

મારા ખ્યાલથી

પોણું હોવું નોંધ્યો.

એટલે હવે

ધારો કે,

તેમાં થોડે થોડે અંતરે

કાણી પાડી દઉં
 ને છેડા કાપી નાંખું
 તો હાડકું નળાકાર થઈ જાય.
 અને પછી,
 જોરથી કુંક મારું તો
 પપૂડીની જેમ વગાડી શકાય.
 પપૂડી બનાવવી હોય તો
 સાચળનું હાડકું ઘણું ઉપયોગી.
 કારણ કે
 તે શરીરમાં લાંબામાં લાંબું હાડકું છે.
 કાર્ષને
 એકદમ મોટી પપૂડી વગાડવી હોય
 તો કયાંકથી,
 વાંસડા જેવા માણસનું હાડકું
 ગાતી આવવું પડે.
 અત્યારે, હું આ પપૂડી તો
 વગાડું જ છું.
 હાડકું ચગળવા કરતાં
 તેની પપૂડી વગાડવી સારી.
 પૂઊ....પૂઊ... પીપૂ...પૂઊ...ઊ...ઊ...

✱

હોસ્પિટલના ભોંયતળિયે
 છેક છેવટના ભાગમાં આવેલો
 એક નાનો અમથો ઝોરડો.
 તે તેમાં એક ખૂણે
 ફાલ્ટ સ્ટોરેજમાં ખડકાયેલા
 બે વેંતિયાથી માંડીને
 ત્રણ ચાર ફૂટ લાંબા મૃતદેહો.
 ઝોરડાની વચ્ચે પડેલું
 ખવાયેલા કાળા લાકડાનું ટેબલ.
 તેના પર પડેલાં
 કરવત, કાતર વગેરે
 મૃતદેહો પર
 શસ્ત્રક્રિયા કરવાનાં ઓળરો.
 નાકની ચામડી તતડી બિઠે
 તેવી ફેરમાલિનની વાસ.
 જુદા જુદા મૃતદેહોમાંથી કાઢેલા
 જુદા જુદા ભાગો સંધરીને
 ખૂણે ગોઠવેલી બરણીઓ.
 આ જ, બસ, આ તે જગ્યા

જ્યાં દરરોજ મૃતદેહોને ચીરીને
 તપાસવામાં આવે છે.
 શરીર જીવતું હતું
 સારે તેમાં શું ખરાબો હતો
 તે, મર્યા પછીની
 આ તપાસથી બાણુવામાં આવે છે.
 નિયમાનુસાર
 રાતના ભાગમાં તપાસ નથી થતી.
 કોઈ રાત્રે મરી જાય
 તો મૃતદેહ
 કોલ્ડસ્ટોરેજમાં સંઘરી રાખવામાં
 આવે છે
 આ હોસ્પિટલ ચાલુ થઈ
 ત્યારથી જ
 આ જાતની તપાસ કરવાનું પણ
 શરૂ કરવામાં આવ્યું છે.
 આજે વરસે થયાં છે.
 હોસ્પિટલની તવારીખમાં
 કેટલાયે મૃતદેહોની તપાસનો
 અહેવાલ છે.
 પણ
 આ ટેબલ, ઓબરો
 કોલ્ડસ્ટોરેજનો કબાટ, આ ઓરડો
 હજી એનાં, એ જ છે.

ભોત પર ચોટલી

આઈલપેઈન્ટની

ખાતળા પોપડી

એકાએક ખરીને

મારી પાંપણ પર પડી.

મને આસપાસનું વાતાવરણ

એક કણ આધુ' દેખાણું.

પણ એ તો ચાલે.

પોપડી મારી ચાંપ પર

ਜਲੇ ਨੇ ਪਤ.

મને આંખો ઉઘાડવામાં

બહુ તકલીફ નથી પડતી.

અને ધારે કે

તકલીફ પડે તો પણ શું ?

એવી તો કટલીયે પોપડીઓ

અરતી હશે.

ક્ર. એનાથી હરીને એઠા રહું એવે નથી.

એક વાર તો હું ગભો થયો.

અને બિંબો જ રહ્યો.

પણ પોપડી તો ચોંટી જ રહી.

મેં પણ

પોપડીને ખેરવી નાખવાનું નક્કી કર્યું.

જેરથી એક કુંક મારી.

અને

એક પોપડી

જમીન પર ખરી પડી.

પોપડી તો ખરી

પણ

કુંક મારવામાં

મારા ફેફડાં હલી ગયાં.

મારા ફેફડાં હલે તે કેમ ચાલે ?

પોપડી પડે કે ન પડે

પણ ફેફડાં તો હલવાં જ ન જોઈએ.

હોંત પર હજી પણ

પોપડી ચોંટી હતી.

મેં મારો હાથ

હોંત પર ફેરવ્યો.

મને હાથમાં ગલીગલી થઈ.

અડધી પોપડી ખરી પડી

અને અડધી ચોંટી ગઈ—

મારા હાથમાં.

હોંતી લી....સ્સી....લપાટ થઈ ગઈ.

પણ મારા હાથમાં

પેલી પોપડી

હજી પણ ચોંટી છે.

*

ત્રણ કાવ્યો

જયદેવ શુક્લ

ખણેર

અટૂલી ટેકરી પર
સદીઓ જૂનું ચીથરેહાલ આકાશ ઓઢી
ખાંસતું ખણેર.
ખણેરની કેરી આંખો સાથે
અચડાઈ અચડાઈને
તૂટી પડે છે
હવાનો સોનેરી વરખ,
તળેટીમાં
સૂક્ષ્મ નદીની રેત પર
હોડી ચીતરીને
કાંઠે બેસેલું એકાકી વૃક્ષ,
હોડીમાં
સળગતા અન્ધકારને
હોઘવવા
ધૂસ કરતું ખણેર ફૂલું ।



વૈશાખ : એક

સામે બગાસું ખાતી ખારી

સામે ચિત્ર

વૃક્ષો એક પગે અવાચક

ધરતી પર ફસડાઈ પડેલી બળતી હવા

તારની વાડના થાંભલાઓનું સ્તબ્ધ ધણુ

માઈલો લાખ્યા મેદાનોમાં ધધખનાં પૂર તડકાના

જમીન પર પડેલાં પગલાંમાં ઊઠેલા ફરફેલા

સૂકા ફૂવામાં પ્રતિબિમ્બ જોતી ગરગડી

આકાશ કોચી નાખતા ટેલિકૌનના તાર

તડકાનું છાપડું ઝાંઝી ઊભેલી અટૂલી ઝૂંપડી

ખુરશીમાં મૃતવત્ ધરખાયેલો પરમેવે રેખજેખ એક માણસ

ચિત્રમાંથી અચાનક કોયલ ટહુકી ।

વૈશાખ : બે

લીમડા પર દસતો લીલો
આંખા પર ઢાળાયેલો ઘેરાયેલો ખાટો લીલો
ખેતરમાં ઊડતો સૂકો તખખીરિયો - કાળો
ભેંસના શરીર પરથી રેલાતો ખરખચડો કાળો
કર્ણિકારના ઝુમ્મરોમાં ખીલખીલાટ સળગતો પીળો
શિરીષની ડાળ પર ઝૂલતો સુવાસિત લીલો
રાફડામાંથી ડંખ મારતો મજોમજોમજો
ખકુલ પરથી ખરી પડતો ધૂળિયો - કથ્થાઈ
આંખાને લીંબવતો કાચલ કાળો
આકાશને દઝાડતો બાળતો ગુલમ્હોરી લાલ
બાગમાં બટકી લીલાશ પર ખીલેલા સો - સો ચન્દ્રનો રૂપેરી
ખૂલેલો ને ખીલેલો
ડંખ મારતો ને ટહુકાતો
દઝાડતો ને બાળતો
કાળો કાળો કાળો લાલ રૂપેરી લીલો
કાખરચીતરા નગરમાં
ઓગળતો કાળો લીલો લાલ કાળો કથ્થાઈ કાળો
ને
રૂપેરી

ગુજરાત [આવતી કાલની] મોરી મોરી રે !

મેઘનાદ હ. ભટ્ટ

હા, હું આવતીકાલનો ગુજરાતી છું.

શેરખજારની સુવર્ણનગરીની બ્રામઙ્ગ દુનિયામાં ભૂલા પડેલા

મારા પૂર્વજોને મારે કાંસીને માચડે ચઢાવી દેવા છે !

આવતીકાલનો દિશાદોર ચૂકી ગયેલા

મારા પૂર્વજોનું મારે પુનઃ પુનઃ દર્શન કરવું નથી -

- મારા ગ્રંથનો પંથ ન્યારો છે.

તમારી કવિતાની વિસ્તરતી ક્ષિતિજો

સમાવી શકશે મારી સંવેદનાનું વિશ્વ ?

મારા એ વિશ્વમાં

આવતી કાલની ક્રાંતિના પ્રણવમંત્રનો

નાદધ્વનિ તો સંભળાય છે ને તમને ?

નથી અહીં

આજની ક્ષણમાં વિલીન થઈ ગયેલી

ગઈકાલની સંસ્કૃતિની સુધા

અકળ 'કે કાળની પીડે છે મને ક્ષુધા

નથી રહ્યો (અ) મારો આ કુમારોનો દેશ

નથી પ્હેરવો મારે કવિલોકોનો વેશ.

તમારી દુનિયામાં ક્યાં કરવો છે મારે પ્રવેશ ?

તમારા વિનાય મારો આનંદ તો

અખંડિત જ રહેશે.

મારે ક્યાં ઉજવવી છે

તમારા પતંગથી મારી સંક્રાંતિ ?

તમારા રમકડાની બંદૂકડી કઈ રીતે લાવી શકશે

અમારી આવતી કાલની ક્રાંતિ ?

મિત્રોના આલેખો દ્વારા

આવતી કાલના યુવાનોને ફલેશ દર્શન કરાવવું

છોડી દો હવે

ગઈ કાલોના મૂલ્યાંકનોનું સમર્પણ કરી ને

મેળવી શકશું આપણે આવતી કાલનું નવનીત

જેના ગર્ભમાં જમાનાના ઝડતનો રણકાર નથી

તે આવતી કાલના ઊઠાપોહનો એતદ્ મંત્ર કઈ રીતે ઉચ્ચારી શકશે ?

તમારી છુટ્ટી સંસાઓ દ્વારા

અમારું સુકાનીપદ સંભાળવું છોડી દો હવે

કોની રચના કોની સાથે

કેવી રીતે સંક્રમણ કરશે

એનું જોષ લાખવું ય છોડી દો તમે

આ તો

અમારી ધમ્મરવલોણી ધેલછા છે

એની રવાલમાં રુકાવટ લાવવી છોડી દો હવે

આવતીકાલની શુજરાત

મારી શુજરાત છે

ગઈ કાલના જ્વાલામુખીમાંથી

મારી શુજરાતનો પુનઃજન્મ થવા દો.

ટૂંકી વાર્તા ફરી જુનવાણી બનતી જાય છે?

નટવરસિંહ પરમાર

- તો, વળી પાછો પ્રશ્ન પુછાવાનો શરૂ થઈ ચૂક્યો કે ટૂંકી વાર્તા ફરી જુનવાણી બનતી જાય છે? '૫૦'-૫૫ ની આસપાસ 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓથી નવા વળાંકે આરંભ પામી મધુરાય, ચંદ્રકાન્ત બક્ષી, રઘુવીર ચૌધરી, રાધેશ્યામ શર્મા, કિશોર બદવ, ઈવા ડેવ, જ્યોતિષ જાની, વિભૂત શાહ, સરોજ પાઠક, ભગવતીકુમાર શર્મા વગેરે દ્વારા પ્રાણવાન કાઠું કાઢી ગયેલી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાની ગતિ વળી પાછી સમ પર આવીને ઊભી રહી ગઈ છે? એનાં ગતિશીલ પાણી બંધિયાર બનવા આવ્યાં છે? તપાસવા જેવો પ્રશ્ન છે.

'૫૭ માં પ્રગટ થએલા સુરેશ જોષીના 'ગૃહપ્રવેશ'ની વાર્તાઓમાં, '૫૦ પહેલાંની વાર્તાઓ દ્વારા ૩૯ થયેલું કથનનું નક્કર, તર્કનિષ્ઠ સંવિધાન લગભગ તૂટી જતું જણાય છે. અને 'ગૃહપ્રવેશ'થી 'ન તત્ર સૂર્યો ભાતિ' સુધીની સુરેશ જોષીની વાર્તાઓમાં, રાધેશ્યામની 'પવન પાવડી', કિશોર બદવની 'સૂર્ય રોહણ', જ્યોતિષ જાનીની 'અભિનિવેશ', ભગવતીકુમાર શર્માની 'વ્યર્થ' કક્કો, છળ બારાખડી 'સુધીની વાર્તાઓમાં તથા મધુરાયની હાર્મોનિકાઓમાં કથનનું તૂટવા માંડેલું પેલું ૩૯ સંવિધાન પૂર્ણતઃ વિઘટન પામી જાય છે. 'હવે પછી શું?'ના કુતૂહલને સંતોષતું પ્રસંગો-બનાવો-ઘટનાઓનું કથન આગળી જતું જણાય છે. એના સ્થાને એકાદ દૃશ્ય, ગતિની કુંઠા અનુભવતો એકાદ સંવાદ, ચિત્તની કોઈ એક અવસ્થા, અગર સાંદોલ થયા કરતી ઐતસિક અવસ્થાઓ પદાર્થોનાં અનિયત નિરીક્ષણો, અર્થસૂચક સંકેતો

વગેરેની એક પ્રવાહી નકશીમાં એ વાર્તાઓનું ૩૫ નિર્માણ પામતું જણાય છે. એ ૩૫માં વિગતો અને આભાસોનો પ્રકાશ-છાયાંકિત સંઘાત ઉદય પામતો રહે છે, એ સંઘાતના અંતરિયાળે વારતવની ચૈતસિક અનુભૂતિ-ફીલીંગનું વાયવીય વિશ્વ ઝળુંબી ઊઠતું હોય છે. '૫૦ પહેલાંની વાર્તાઓમાં ઊધડેલું ઘટનાઓનું જગતસામાજિક વારતવ એમાં દૃષ્ટિગોચર થતું નથી. સુરેશ જોષી, રાધેશ્યામ શર્મા, અને કિશોર જાદવની વાર્તાઓમાં પ્રવેશતાં જ સમાજ સાથેનો સંદર્ભ તૂટી જતો અનુભવાય છે, માણસના અસ્તિત્વને વજન, નક્કરતા અને દૃઢતા અર્પતા આંતરિક ઘટક જેવા, એને આત્મા-સંજ્ઞા-આર્ષિ-ડેન્ટીટી અર્પે એવાં એની આસપાસનાં સંજોગો અને પરિસ્થિતિનું બનેલું પરિચિત જગત અહીં શોધ્યું જડતું નથી. અને આજે હવે આ નવી વાર્તામાં ૩૫ પામેલા જગતમાં પ્રવેશ્યા પછી એમાંથી આગળ કશી ગતિ સંભવતી જણાતી નથી. પ્રકાશ-છાયાના એ ધૂંધળા વિશ્વમાં પ્રાણુ ધુંટાતો હોવાનો રહી રહીને અનુભવ થવા લાગ્યો છે, એ વાર્તાઓનું જગત હવે અબજો થવા માંડ્યું છે.

ધૂમકેતુ, દિરેક, પન્નાલાલ, મડિયા વગેરેની વાર્તાઓનાં માણસો-અલી ડોસો, ભૈયાદાદા, મુકુન્દરાય, ખેમી, નવલ, લાધીની વહુ વગેરે જેવી વ્યક્તિઓ-ચરિત્રોની આધુનિક વાર્તાઓમાં કયાંય ઉપસ્થિતિ જણાતી નથી. અખંડ વ્યક્તિત્વ અને નિશ્ચિત આત્મ-સંજ્ઞા ધરાવતાં એ માણસોની એ આખી વસ્તીનો, એમના આદર્શો અને આવેગો, જીવવા-મરવા-ભાગી છૂટવાની એમની છટપટાટો, એમની મહત્વાકાંક્ષાઓ અને નિયતિઓનો સૌંદર્યલોક નવી વાર્તાઓમાં સમૂળગો અદશ્ય છે.

પેલી ૩૬ વાર્તાઓની સ્થગિત થયેલી, પોપડા વળા ગયેલી, ભોંય પર ઊધડેલી આ અદ્યતન વાર્તાસૃષ્ટિમાં ક્યારેય યાદ ન રહે, ચિત્તમાં કશો પ્રયંડ સંક્ષેપ નહીં જગાડે એવી વિક્ષિપ્ત, જર્ણુ, સંક્રાંર્ણુ, ભગ્ન, અંડઅંડમાં વિચ્છિન્ન અને કશો નક્કર આકાર ધારણ નહીં કરી શકતી, કશાય સાથે સંબંધનો સેતુ નહીં રચી શકતી હયાતીઓ વિલસતી જણાય છે, એવી હયાતીઓ કે જેની બાહ્ય રેખાઓમાં એક પ્રકારનું સાર્વત્રિક સામ્ય પ્રતીત થતું દેખાયા કરે છે, અને જેને સમયના સંઘાતમાં નિયત, નિશ્ચિત કરવાનું મુશ્કેલ બની જાય છે. જીવાતા સમયનો છૂટો પડીને સ્થિર બની ગયેલો કોઈ એક અંશ, વળગણ બની ગયેલો કોઈ સંવેગ, જીવનનું ચાલકબળ બની ખેઠેલો કોઈ છંદ, કોઈ જેસ્થર, કોઈ વલણ, કોઈ વળાંક વગેરેના વર્ણુન-કથનની પ્રવાહી, અનિયત રેખાઓમાં

રચાતાં કલ્પનોમાં એ ચરિત્રોની એક વાયવીય સત્તા-બિંદુગ ઉદય પામે તો પામી જાય, એક એન્ટીટી રૂપે નહીં, પણ નિરીક્ષાતી પ્રક્રિયામાં ઉદય પામી જાય. આ સત્તાઓ, મૂલતઃ, એક એવી સંપ્રજ્ઞાઓ છે જેનું કેન્દ્ર સર્વત્ર છે, અને જેનો પરિધિ ક્યાંય નથી.

આ પ્રકારના ચરિત્રનિર્માણના મૂળમાં અદ્યતન વાર્તાકારોની એક એવી પ્રતીતિ રહેલી જણાય છે કે પેલી નિશ્ચિત, દૃઢ આત્મ-સંજ્ઞા ધરાવતી વ્યક્તિ એ માત્ર મિથ્યા કલ્પના છે, બ્રાન્તિ છે, સમાજ સમક્ષ રજૂ થતું એક પ્રેઝન્ટેશન પર્સોના માત્ર છે. એમના મતે જાણે માણસનું સાચું રૂપ-રચિત સેદ્ધ સમય અને સ્થળની ખંડ ખંડ, અસતત, અનિયત માત્રામાં જ ઉદય પામતું હોય છે, ઉદય પામીને તૂટતું હોય છે, ફરી પાછું બંધાતું હોય છે, બંધાઈને વળી બદલાતું હોય છે.

આ રીતે, ગુજરાતી નવી વાર્તામાંથી સ્થૂળ ઘટનાનો લોપ થયો, તો સાથે ઘટના ઘટનાને સાંકળનારી તર્કનિષ્ઠ સંકલના-પ્લોટ અને નિશ્ચિત, વજનદાર, દૃઢ વ્યક્તિત્વ ધરાવતું પેલું ચરિત્ર પણ લોપ પામ્યાં. તર્કનિષ્ઠ સંકલનાના લોપ સાથે સમય અને સ્થળનો નિયત ક્રમ પણ તૂટી ગયો, એ બંધાની સાથે ભાષાનું પોત પણ બદલાઈ ગયું.

પરિણામે, ટૂંકી વાર્તાની આધુનિક નકશીનું સ્વરૂપ કંઈક આવું બંધાવા પામ્યું: કથક પોતાને પોતે એકલો જ સાંભળે એવા કથન-વર્ણનના અલંત સૂક્ષ્મ લય પર કથાનાયકના મનોમય વિશ્વની સતત પલટાતી રહેતી વિવિધ-વિલિન્ન સુદ્રાઓનો સંઘાત રચાવા પામે છે. એ સંઘાતમાં નાયકનું ચેતોસ્થૂલ આલોક-સાઈકોફીઝીકલ ફીનોમીના રચવાની પ્રક્રિયા ઉદય પામી રહે છે. એ પ્રક્રિયામાં જીવનની નિર્બ્રાન્ત સંપ્રજ્ઞા રૂપ પામી જાય છે. કઈ સંપ્રજ્ઞા?—માણસના એકલવાયાપણાની અલગતાની, માણસ માણસ વચ્ચે સબંધ રચવાનું જ શક્ય નથી એવી સંપ્રજ્ઞા, ગ્રહ બનીને મનને પળવ્યા કરતી પીડા લય કે અવસ્તુ-બોધનની સંપ્રજ્ઞા.

પરંતુ, આજે હવે વાર્તાની એ પ્રકારની નકશી રૂઢ અને સ્થિર, કદાચ, જડ બનવા આવી છે. સુરેશ જોષી, રાધેશ્યામ શર્મા, રઘુવીર ચૌધરી, મધુ રાય, કિશોર જાદવ જેવા સમર્થ સર્ગશક્તિ ધરાવતા સર્જકો હવે પોતપોતાની નકશીનું પુનરાવર્તન કરતા જણાય છે. એમનું પુનરાવર્તન પણ આજે હવે

અસંત એકવિધ, કર્કશ, ત્રાસદાયક અને યાંત્રિક બની જતું જણાયું છે. રાધેશ્યામ શર્મા અને કિશોર બદવની વાર્તાઓમાં વર્તાવા માંડેલો નકશીકામનો અતિશય અને અસંત સહાન બૌદ્ધિક શ્રમ હવે એક પ્રકારનો અણુગમો ઉપજવવા લાગ્યો છે.

અને એકલવાયાપણાની અનુભૂતિમાં રહેલી સંભાવના પણ ગુજરાતી ગળ પ્રમાણે પ્રગટ થઈ ચૂકી લાગે છે. લગવતીકુમાર શર્માની ‘પ્રતીતિ’ વાર્તામાં મૃત્યુના સંવેદનોની ભોંય પર અટર આઈસોલેશન ઓફ હ્યુમન સોલની નિર્બાંન્તિ સંપ્રજ્ઞા, માર્કસે વાત કરી છે તેવા આઈસોલેશનની - એલિથેનેશનની નહીં, યુરોપ-અમેરિકા વાર્તાઓમાં નિરૂપાયેલા આઈસોલેશનની નહીં, પરંતુ, ભારતીય દર્શનો માણસની મૂળભૂત દશા વર્ણવતાં જે આઈસોલેશન ઓફ સોલની વાત કરે છે તેની સંપ્રજ્ઞા પૂરા કૌશલથી રૂપ પામી ગયા પછી હવે પેલી વિચ્છિન્નતાનું, હતાશાનું, એકલવાયાપણાનું તાજપ ગુમાવી ખેઠેલું વાસ્તવ પોતે જ, કશી પણ સંવેદના નિષ્પન્ન કરવાને અસમર્થ અને એ કારણે અવાસ્તવ બની જતું લાગે છે. પરિણામે આજે હવે આ પ્રકારની વાર્તાઓ ભાવકના ચિત્તને દૃઢ અને પ્રયળપણે જાંડાણથી સ્પર્શવાની ક્ષમતા ગુમાવતી જણાય છે. સુરેશ જોષી, મધુ રાય, બક્ષી, રઘુવીર ચૌધરી, કિશોર બદવ રાધેશ્યામ શર્મા વગેરેની રચનાઓ સાથે જ વાર્તાની શરૂ થયેલી નવી ધારાનો પણ અંત આવી ગયાની પ્રતીતિ થવા માંડી છે. સુરેશ જોષીએ ખેડેલી ભોયને પોપડા વળવા આવ્યા છે, એ સ્વરૂપની નવી શક્યતા તાગવાને સમર્થ, તાજપ ભરી સર્ગશક્તિ ક્યાંથી પ્રગટે છે તેની હવે રાહ જોવાની રહે છે.



આકાશવાણીના સૌજન્યથી.

The Temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts

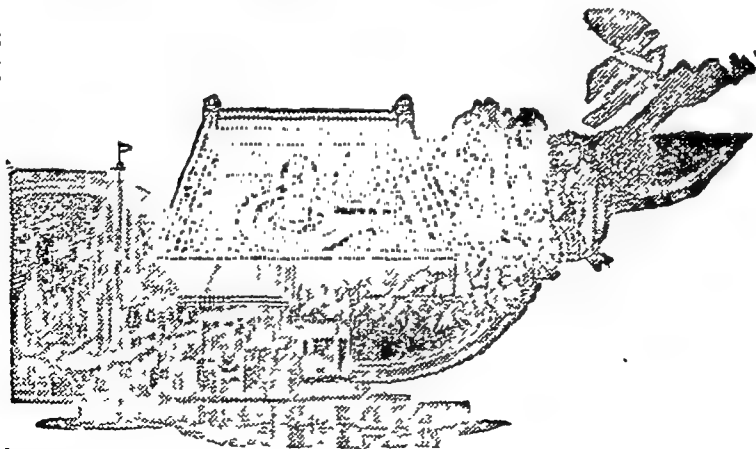
of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings

हन्वेन नमिस्तुतेन विश्वात्मेन शंकरेण
लोकास्तु पुरुषस्य तस्यो तत्रापि सर्वदा ॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



Indian Organic chemicals Limited

Leaders in the
FIELD OF INDUSTRIAL CHEMICALS



Our Range of Products :

- ② ACETIC ACID
- ② MONOCHLORO ACETIC ACID
- ② SOLVENTS
- ② PLASTICIZERS
- ② BENZYL PRODUCTS
- ② POLYETHYLENE CONTAINERS



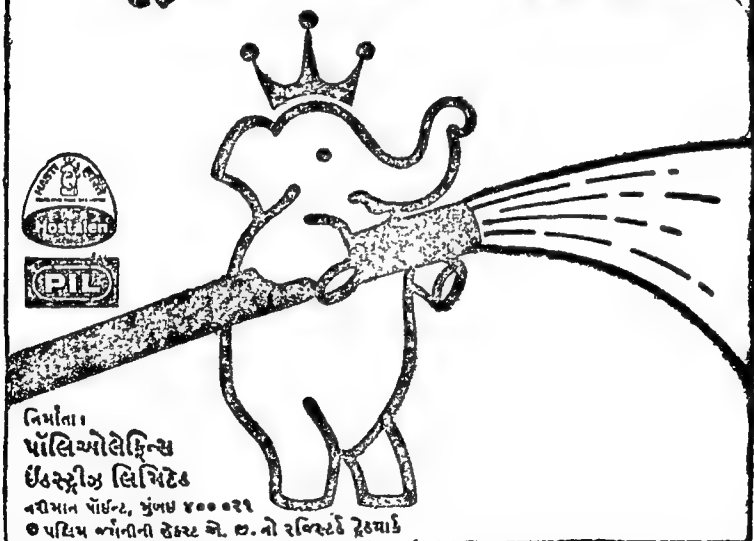
INDIAN ORGANIC CHEMICALS
LIMITED

MEHTA MAHAL,
15, MATHEW ROAD,
BOMBAY-400004.



હસ્તિ પાઈપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



નિર્માતા :

પૉલિઓલેફિન્સ

ઇન્ડસ્ટ્રીયલ લિમિટેડ

નવમીયાન પોર્ટ-૮, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧

© પશ્ચિમ બાંગાળી રોકેટ કો. લ્. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ



સાલિત-મુદત-પ્રમાણ : હાલ નોંધી, ૬૬-૪, વાળાપર કુડિર, પ્રતાપનંદ, વડોદરા-૨
 મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, ગાંધીગ્રામી, ગોપીપુરા, સુરત-૧.

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચે. યા. ફ. ફટ મોકલવા નહિ.)

એતદ્

ઈસેમ્બર

૧૯૮૦

વર્ષ ૪

અંક ૩૮

તંત્રીઓ

સો. ઉવા જોષી ૩૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, અતાપગંજ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૦૦
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ એ/૨૦, અમિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર
(પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ સરનામાં સ્થળ :

સાહિત્ય સંગમ, બાવાસીદી, ગોપીપુત્ર, સુરત.

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક લેન્ડર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સો. ઉવા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : રેખા પ્રિન્ટરી, બાવાસીદી, ગોપીપુત્ર, સુરત-૧

વ્યવસ્થા અંગેના સ્વયંનો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

હંસરાજ શાહ, એ/૫, સૌન્દર્ય, દેરાસર લેન, ઘાટકોપર, મુંબઈ(પૂર્વ) ૪૦૦ ૦૭૭

સાહિત્ય એક પડકાર તરીકે*

[ચિયોડાર વેઈસનબોન]

જ્યારે જ્યારે સભાગૃહોમાં, નિશાળોમાં, મિલોના કાંતણુ વિભાગોમાં જર્મન સાહિત્યની પ્રશંસા 'રાષ્ટ્રના ઉત્તમ આધ્યાત્મિક વારસા' તરીકે 'સમયાતીત, શાશ્વત મૂલ્યોના અમૂલ્ય ભંડાર' તરીકે કરવામાં આવે છે ત્યારે ત્યારે હું મૂંઝાઈ જાઉં છું, સ્તબ્ધ થઈ જાઉં છું. મને ત્યાં અકળામણ થાય છે અને હું ત્યાંથી નાસી છૂટું છું. વાસ્તવિકતાને જોવા-તપાસવાને બદલે અદર્શની પ્રશંસા ગાતા સાહિત્યથી મને ત્રાસ થાય છે, એવા સાહિત્ય પ્રત્યે શંકાની નજરે જોઉં છું. આવું સાહિત્ય કશો પ્રકાશ પાથરી શકતું નથી; એટલું જ નહીં, એ સાહિત્ય પતનોન્મુખ સમાજવ્યવસ્થાને સ્થિર કરે છે, યાતનાને ગૌરવાન્વિત કરે છે, હૈયાને ખળભળાવે છે અને ચિત્તને જડ બનાવે છે; એ સત્તાધીશોને વફાદાર રહે છે પણ રાટલો જ જેને મન સૌથી મોટી વાસ્તવિકતા છે એવા માનવીની ઠેકડી ઉડાડે છે.

કેટલાક કેળવણીકારો માને છે તેમ સાહિત્ય આદર્શના સ્થલહીન, કાળહીન સંદર્ભમાં સર્જાતું નથી; સાહિત્ય તો એક ચોક્કસ ઐતિહાસિક બિન્દુએ રચાય છે. તે સમકાલીન વાસ્તવિકતા, આપણે જે સામાજિક વાસ્તવમાં જીવીએ છીએ, જેની સાથે આપણે દરરોજ વ્યવહાર કરીએ છીએ એ બધાંનો નિર્દેશ સાહિત્ય કરે છે. એ ત્રાસદાયક અને ઉત્તેજનાત્મક વાસ્તવિકતાનો કોઈ અંશ એવો નથી જે સાહિત્યનો વિષય ન બની શકે. સાહિત્ય અમુક ચોક્કસ સમયની બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ છે અને પ્રબોધ દ્વારા તે પ્રવર્તમાન સ્થિતિમાં પરિવર્તન આણવાનો

*Motive-why do you write (૪૬ સમકાલીન જર્મન લેખકોના ઉત્તરો)

સંપાદક : રિચાર્ડ સેલિસ-અં. અનુ. લાર્સન, પ્રકાશક : શકુન્તલા પ્રકાશન, મુંબઈ.

૧ એપ્રિલ ૧૯૮૦

પ્રયત્ન કરે છે પ્રજ્ઞની અને વ્યક્તિની ચેતનામાં જે સડો છે તેનાથી પ્રજ્ઞને અને વ્યક્તિને સભાન બનાવે છે...એક રીતે જોઈએ તો સાહિત્ય કાયમી અરક્ષિતતા છે. તે હમેશા પ્રજ્ઞને અને વ્યક્તિને હચમચાવ્યા કરે છે. એટલે સાહિત્ય આપણા આદર્શ, ગૌરવને ગાવા માટે નહીં પણ સમાજની સમીક્ષા, દશ્ય-અદશ્ય સામાજિક અસહની ઓળખ માટે હોયું જોઈએ. આ સમીક્ષાનો પહેલો હેતુ તો આપણને છિન્નવિચ્છિન્ન કરવાનો છે.

આ શબ્દ-છિન્નવિચ્છિન્ન-જાણીજોઈને મેં વાપર્યો છે. જે જે કૃતક મૂલ્યો છે, પ્રતિ-મૂલ્યો છે જે બધાને સમાજ કેટલીક વ્યક્તિઓની મદદથી દ્રાવી રાખે છે તે બધાને બિચારાં પાડવા જોઈએ.

પણ છિન્નવિચ્છિન્ન કરવાનું શું ?

આપણે આપણા સમાજના આપણા માળખાં, સત્તાધીશોની સ્વચ્છંદતા અને મૂર્ખતા, ખાસ કરીને તો ન્યાયતંત્રની જડતા, સત્તા આગળ મંત્રમુગ્ધ થઈ જવાની આપણી દીનતા, આપણી વફાદારી; આઈકમેનના શબ્દને પ્રમાણભૂત જાણી લેવાની લાચારી, કાનૂનની આડે લઈને માનવ ઉપર ત્રાસ ગુજારવાની તત્પરતા; સત્તાધીશો ઉપર જ નહીં પણ શેરીના સામાન્ય માનવી ઉપર આક્રમણ કરતા ત્રાસવાદીઓને સહી લેવાની ઉદારતા; આપણા કાયદાઓના ઉકેલ બુદ્ધિને બદલે બાહુબળ વડે શોધવાની આપણી ઇચ્છાઓ; રાજ્યના ક્રાંતિક્ષેત્રે યત્રસંકુલોને ફગાવી દેવાને બદલે તેમને પોખ્યા કરવાની વૃત્તિ; પરિસ્થિતિ સામે તિરસ્કાર વ્યક્ત કરવાને બદલે ઠશુંક સગીન કરવાની અશક્તિ; રાજકારણનો વિચાર કરવાની જવાબદારી ખીજ પર છોડી દઈને આપણા અંગત-માર્ગોની પ્રદેશીલુ કરવાને શોખ; કેફી દ્રવ્યો લઈને વાસ્તવિકતાથી પલાયન થવાની વૃત્તિ; આપણી અને ખીજઓના દુઃખ પ્રત્યે જડ બનાવતી આત્મતુષ્ટિ; અનિવાર્ય બની નિયતિ પર બધું છોડી દેવાનું વલણ; પ્રાધ્યાપકોની ભવ્ય ઉદ્ધતાઈ; વિજ્ઞાન પ્રત્યેના ધાર્મિક તિરસ્કાર વગેરે વગેરે....આ બધાને ફગાવી દેવાં પડે.

જે હજુ લોકશાહી શબ્દ ઠાલો લાગતો ન હોય, જે આપણે સમાજને તથા તેની સંસ્થાઓને લોકશાહીના માળખામાં ઢાળવા હોય તો આપણે હિંમત કેળવવી પડે, પૂર્વગ્રહોને ખંખેરી નાખવા પડે, દરેકે પોતાની રીતે વિચ્છિન્ન કરવાની આ પ્રક્રિયા આરંભવી પડે. અન્યાયને સ્વીકારવાની વાત ચાલે.

અમાન્ય કરીએ, લોકોએ ચૂંટેલા પ્રતિનિધિઓનો અવિશ્વાસ કરીએ કારણ કે તેઓ પ્રજાનું નહીં પણ મર્યાદિત વર્ગનું કલ્યાણ સાધતા હોય છે; ચાલો મૂક બહુમતિની શરણાગતને ફગાવી દઈએ; સિદ્ધિ અને સફળતાનાં ખોટાં ધોરણોને ફગાવી દઈએ; આપણી પાસે અપેક્ષા ન રાખી હોય એવું કંઈક કરીએ; આપણી જાહેર ચર્ચાવિચારણાઓમાં અત્યંત સ્પષ્ટતા નહીં કરવાની સભ્યતાની રીતોએ ફગાવી દઈએ; જ્યાં જ્યાં લોકશાહીનાં અથવા સમાજવાદનાં હિતોની રક્ષા થતી હોય ત્યાં ત્યાં અસંગત વલણ દાખવીએ, ફરી એક વખત કહીશ ચાલો આપણે ખોટાં મૂલ્યોની અરાજકતાને છિન્નભિન્ન કરી નાખીએ; આપણે ફરીથી બૌદ્ધિક આબોહવાનો પ્રસાર કરીએ—આ આબોહવા તો ગોખેલસ જેવાઓએ ખલાસ કરી નાખી હતી. આ છિન્નભિન્ન કરવાના ગુણથી આ ભય પામનારા તો એને કચડી નાખવા માગે છે; પણ આ જ ગુણ માનવતાવદી વલણની—શબ્દકીય અને સામાજિક રીતે અનિવાર્ય એવા વલણની લાક્ષણિકતા રૂપ છે.



બે પત્ર

—આદા એહારોની / અતુ. રમણ વાઘેલા

૨૫મી ઓક્ટોબર, ૧૯૭૭

શ્રીમતી સાદત,

આ સાથે હું એક કાવ્ય અને ‘કાદ્રેયાને પત્ર : હાઈદરાબાદી કેરો-પ્રેમપૂર્વક’ નામને પત્ર મોકલું છું આ બંને ઇજ્જતની બધી સ્ત્રીઓને અને ખાસ તો ઇ. સ. ૧૯૪૬માં કાદ્રેયા બારસૌમી નામ ધરાવતી, મારી પ્રિય સહાધ્યાયિનીને સંબોધીને લખેલા છે.

ઇજ્જત અને ઇઝરાઈલ વચ્ચે પાછળથી થયેલા સિનાઈ કરાર સમગ્ર મધ્યપૂર્વમાં શાંતિની સ્થાપનાનો લબ્ધ માર્ગ પૂરે પાડે એવી આશા રાખું છું.

આ પત્ર અને કાવ્ય મને પ્રિય એવા તમારા પ્રત્યેની, કાદ્રેયા અને ઇજ્જતની સ્ત્રીઓ પ્રત્યેની, મૈત્રી ગાઢ બનાવવાના નમ્ર પ્રયાસ રૂપ છે. આપણે ભૂતકાળમાં મિત્રો હતા અને ભવિષ્યમાં એવા મિત્રો કેમ ન રહી શકીએ, દુરમન બનવા માટે કોઈ કારણ નથી. આવતી કાલે આપણા બંને દેશ પરસ્પર વિશ્વાસ અને શુભેચ્છાથી સાચી અને ચિરંજીવ શાંતિ સ્થાપી શકશે.

શાંતિ માટે ઉત્કટ ઇચ્છા રાખતી

તમારી

આદા એહારોની

કાંદ્રેયાને પત્ર : હાઈકોર્ટથી કેરો-પ્રેમપૂર્વક

પ્રિય કાંદ્રેયા,

કેટલીય વખત તને પત્ર લખવાનો મેં વિચાર કર્યો. ' દુશ્મન રાજ્યો ' માં તો વીસ વર્ષ વીતાવ્યા પછી એકબીજાને કહેતો મારે કેટકેટલું આપણી પાસે હોય છે. આપણી સરહદો પર પ્રવર્તતી યુદ્ધવિરામની પરિસ્થિતિમાં આજે રાતે જ્યારે ધૂનતી કક્ષમે પત્ર લખવાની શરૂઆત કરું છું ત્યારે દૂરતા, સમય અને મૂલ્યો હજુ પણ વચ્ચે આવે છે, છતાં આપણી સરહદો પર યુદ્ધવિરામ પ્રવર્તે છે ત્યારે આશાનું કિરણ દેખાય છે, કદાચ આપણા બે દેશ વચ્ચે નવા સમ્બંધો બંધાય, આપણી વચ્ચે પણ બંધાય. અનેક પ્રકારના પૂર્વગ્રહો અને ભૂલોની વચ્ચે આજે રાતે મને લાગે છે કે હું મૈત્રી અને સમજદારી માટે તમારી તરફ હાથ લખાવી શકીશ.

આ લખું છું ત્યારે ઝમાલેક નગરમાં ' આલવેર્નિયા ઇંગ્લીશ સ્કૂલ ફોર ગર્લ્સ ' માં જાણીતી મારી પ્રિય સખી કાંદ્રેયાનો ઉદાસ ચહેરો યાદ આવે છે. એની ઝાંખા ઓલિવના રંગની, ગંભીર, જાંડી આંખો અને સૂરજમાં ચળકતા, જળાના રૂપેરી તાર જેવા કાળા રેશમી વાળ યાદ આવે છે. તેર વર્ષની ઉંમરે આપણે જાતે જ ' સાહિત્યિક ' સામયિક કાઢવા તૈયાર થયેલાં એટલે આપણે કેવા તો ઉત્સાહી, મહેનતુ અને હોશિયાર હોઈશું ! સહસંપાદકો તરીકે ' ધ રેઈન બો ' વડે આપણને કેટલાં આનંદ અને દુઃખ થતાં હતાં તે તો તને યાદ હશે જ. મોટા થઈને માનવ જાતનું કલ્યાણ કરવાની અને જગત પરથી કાયમને માટે યુદ્ધને વિદાય આપવાની ' પ્રતિજ્ઞા ' લીધેલી તે પણ તને યાદ છે ને ? આપણે તે વખતે તો કેવા સરળ, ભોળા અને ઉત્સાહી હતા !

મેં છેલ્લી વખત તને ૧૯૪૯ માં જોયેલી, અમે ફ્રાન્સ જવાના હતા તે પહેલાં તું અમને વિદાય આપવા આવી હતી. મારા પિતા યહૂદી હતા અને ફ્રેન્ચ નાગરિક હતા. વેપાર કરવાની તેમને અપાયેલી છૂટ પાછી લેવામાં આવી હતી, તું ચિતાતુર થઈને બળડી હતી, હજુ ચ તારો અવાજ મારા કાનમાં અંબળાય છે : ' તું શા માટે ઇન્જિનિયર છોડી જતી રહે છે ? તારો અહીં જન્મ થયો છે. આ તારો દેશ છે. '

હું તે વખતે તો તને સમજાવી શકી ન હતી, આજે પચીસ વર્ષ પછી હું અમજાવું છું. ઇન્જિનિયર મારો દેશ ન હતો. હું જ્યારે સાત વર્ષની હતી ત્યારે

આ નમ્ર સત્યની લયનાનક જાણ મને થઈ હતી. મારા બાળપણના આ સમયને હું યાદ રાખવા માગતી નથી, આટલા બધા સમય પછી પણ એ બધી ઘટનાઓ મને ચચળાવી મૂકે છે પણ આપણી વચ્ચે કંઈક સમજ બંધાય એટલા માટે આ અતુલવતી વાત તને કરવા માગું છું. જે સાત વરસની છોકરીની વાત કરવા માગું છું તે અનાથ, સ્તબ્ધ છોકરી આજે તો મારાથી એટલી બધી દૂર છે કે તેની વાત ત્રીજા પુરુષમાં જ કરી શકું.

બપ્પ-અલ્લ-લુક-સુકની સાંકડી અને હારચક ગલીઓમાંથી છ વરસની એક નાનુક, આશ્ચર્યને કારણે પહોળી આંખોવાળી, અને અચ્ચકાતી છોકરીને મો'સેના નામની ઊંચી હાટપટ્ટ આયા દોરી જતી હતી. છોકરી ચિતાતુર અને મુઝાયેલી હતી; આમ તો દરરોજ બપોરે બાગમાં જવાનું હોય તેને બદલે આયા એને આ બંદા અને અબાણ્યા જગતમાં લઈ આવી. તે છોકરીએ તો પોતાનો નાનકડો હાથ પાછો ખેંચી લીધો પણ આયાએ જોરથી પકડી રાખ્યો અને અવારનવાર તે કહેતી હતી : ' આપણે થોડા જ સમયમાં ત્યાં પહોંચી જઈશું. '

દસમી વખત ઝંધડતા સ્વરે તે છોકરીએ પૂછ્યું, ' પણ ક્યાં. '

' હવે પ્રશ્નો પૂછીશ નહીં, તું જાતે જ જોઈશ. ' કહીને આયા જોશથી આગળ વધ્યે ગઈ.

લયભીત થઈને તે નાની છોકરી આજુબાજુ જોવા લાગી. ઘર છોડ્યું ત્યારે તો સૂરજ પ્રકાશતો હતો એની તેને ખબર હતી. પણ અહીં ખૂબ ગંધાતી ગલીઓમાં તો અંધારું હતું. ગંદી ગલીઓની બન્ને બાજુએ રંગીન-પટાવાળા કપડાં પહેરીને ફેરિયાઓ સ્વરમાં આરોહઅવરોહ લાવીને ખૂમે પડતા હતા- ' ઇરે-સસ, ઇરેસસ, તમાલ-એ-હિદ-તર્મેસ-તર્મેસ... ' ચીંથરેહાલ બિખારીઓ આ ચોંકી પડેલી બાળકોને અથડાતા હતા. આ બધા શોરમકોરની વચ્ચે એક અવાજ વધુ ને વધુ સ્પષ્ટ થવા લાગ્યો, ત્યારે આ નાની, સ્તબ્ધ છોકરીને ખ્યાલ આવ્યો કે તેને સંબોધીને કોઈ બોલે છે : ' આફે'નિયા, આફે'નિયા, અહીં તું શું કરે છે ? '

આફે'નિયા સાંભળીને તેને તો અપમાન લાગ્યું. પણ તેઓ તેનું અપમાન શા માટે કરતા હતા ? આ પહેલાં તેણે આ લોકોને કદી જોયા ન હતા. અહીં તેઓ ઊભા રહીને કોઈ પણ કારણ વિના તેનું અપમાન કરતા હતા.

મો'સેના પણ કંઈક જુદી જ લાગતી હતી; સામાન્ય રીતે તો તે આનંદી હોય પણ અચાને તે અતડી લાગતી હતી. તે અંગત, અગ્નણી દુનિયામાં ખોવાયેલી હતી, પેલી છોકરીને એની કશી જાણ ન હતી. તેના હોઠ સખત સીડાયેલા હતા, એટલે પાતળા અને કીકા લાગતા હતા.

આફ્રેન્જિયા શબ્દ કેટલીય વખત બોલાયો હતો, કેટકેટલુંય ઝેર એમાંથી ટપકતું હતું; આયાને તેના નવા સ્વાગમાં બોલાવવાની હિમત છોકરીમાં ન હતી પણ છેવટે તેનાથી ન રહેવાયું એટલે તેણે પૂછ્યું, ' મો'સેના, આફ્રેન્જિયા એટલે શું ?'

આયાએ પાછા વળીને કરડાકીમાં જવાબ આપ્યો : ' પ્રશ્નો નહીં પૂછવાનું મેં તને કહ્યું છે ને ?'

એ નાની છોકરી વધુ ને વધુ ને વધુ હતાથ બની, ધીરે ધીરે તેના હૈયાની અકળાવી નાખતી વેદના બહાર આવી અને તેને ભીંજવી ગઈ. તે ઊભી રહી ગઈ, આગળ વધવાની ના પાડી અને આંસુ આણીને ઢાલાવાલા કર્યા, ' મારે ઘેર જવું છે, મા પાસે જવું છે. '

તરત નિશ્ચિત અવાજ સંભળાયો : ' આપણે થોડી જ વારમાં ત્યાં હોઈશું. ફરી તેને ખેંચવામાં આવી. આ દુઃસ્વપ્નનો કોઈ અંત જ નહીં હોય એવું તેને લાગ્યું.

આસપાસની ધમાલતરફ તેણે ઉદાસીનતાથી જોયા કર્યું. કેટલાક ચીંથરેલા, ઉંઘાડા પગવાળા છોકરાઓએ જૂનું બેળીટબ્બ ઝૂલતાં વાંસને લટકાવ્યું હતું અને તેને જોરજોરથી હોંચાવતા હતા. ટબ્બમાં બેઠેલો છોકરો ચીસો પાડતા પાડતા એ ટીખળી છોકરાઓને ઝૂલાવવાનું બધ કરવા ઈશ્વારા કરતો હતો. જ્યાં તેમની નજરે આ છોકરી પડી એટલે તરત તેઓ બેળીટબ્બ ભૂલી ગયા અને તેની સામે ઈશ્વારા કરી કરીને કહેવા લાગ્યા. ચારેબાજુના શોરબકોરમાં પણ એ જ ભયાનક સંબોધન સંભળાવા લાગ્યું—' આફ્રેન્જિયા, આફ્રેન્જિયા ' તે તો નાહી.

આ દુઃખદ યાત્રા ચાલુ રહી. છેલ્લા અડધા કલાકમાં કશુંક ચિત્રવિચિત્ર બની તો ગયું નથી ને એ વિશે પેલી સ્તબ્ધ છોકરીને વહેમ પડવા લાગ્યો, એની કદાચ તેને પોતાને ખબર નહીં હોય, પણ બીજાઓ એનાથી સંભાન હોય અને એથી તેની સામે અચરજથી તાક્યા કરતા હોય ! ' મને કદાચ સૂપડા જેવા કાન અને પૂંછડી તો નથી ને ?' પણ ધૂંજતા હાથ કાન પર ફર્યા એટલે એ ક્ષય પ્રણ નાબૂદ થયો. તેણે નિરાંતનો દમ ભર્યો.

એકાએક તેના કાનને ચીરતી લયાનક ચીસ સંભળાઈ. તેના આખા શરીરે કમકમાં આવી ગયાં. ક્યાંક હિંસા અને કાપાકાપી થતાં હોવાં જોઈએ એવો વહેમ તેને આવ્યો.

તેની સામેની ફૂટપાથ પર એક નાનો, રખડો ગધેડો હતો. લોહી નીતરતું માથું ઢાળીને તે પડ્યો હતો. થોડા રખડુ, ઉધાડા પગવાળા છોકરાઓ તેની પીઠને ફટકારતા હતા. ગધેડાની મોટી કથ્થઈ, આંસુભરી આંખો એ છોકરીના ફિક્કા ચહેરાને તાકતી હતી અને ફરી તેણે હૃદયદ્રાવક ચીસ નાખી. આ છોકરીએ તો જીવનમાં કદીય આવી જોયું ન હતું, સાંભળ્યું ન હતું. પોતાની આંખ સામેના આ લયાનક દશ્યને તેણે પોતાની યાતના અને અનુભવ સાથે સાંકળી લીધું. હવે તે ચૂપચાપ જોઈ શકે એમ ન હતું. તેણે આયાનો હાથ છોડાવી દીધો અને હોથ તેટલી શક્તિ ભેગી કરીને ખૂમ પાડી : ‘બસ કરો, બસ કરો, તમે એને મારી નાખશો.’

છોકરાઓ તો એકાએક અટકી ગયા, એ નાની છોકરીને જોઈને પોતાની આખૂંકો તેમણે હવામાં વીંઝી, ‘આફેન્જિયા, આલતી થા. તારું શું જાય છે ? તારે પણ અમારી આખૂંકનો સ્વાદ ચાખવો છે ?’

ગધેડાના શરીરના ધામાંથી વહેતું લોહી જોઈને એ છોકરીને ખૂબ દયા આવી, તેણે ધૂજતા અવાજે વિરોધ કરીને કહ્યું : ‘હું આફેન્જિયા, નથી. હું નથી. તમે બધા આફેન્જિયા છો.’ મો’સેના જલદીથી તેને ખેંચીને દૂર લઈ લઈ ગઈ ત્યારે પણ તે ચીખતી હતી.

હવે આપા થોડી નરમ પડી; તેણે એનાં આંસુ લૂછ્યાં અને આશ્વાસન આપતાં બોલી : ‘હવે આપણે આવી પહોંચ્યા; બસ આ આવી ગયા; -પેલી સરસ ઢીંગલીઓવાળી દુકાન દેખાય છે ને ? તેજ. મેં કહેલું ને કે આપણે બીજી જ મિનિટે પહોંચી જઈશું, નહોતું કહ્યું ?’

છોકરીનાં ડૂસકાં ધીરે ધીરે ઓછાં થવા લાગ્યાં અને તે દુકાનમાં રંગબેરંગી, ચમકતા કાગળમાં વીંટાળેલી સફેદ, કથ્થઈ રંગની ઢીંગલીઓની હારને આશ્ચર્યથી જોવા લાગી આંસુથી ખરડાયેલા ચહેરે તેણે ભાવહીન ઢીંગલીઓ જોઈ. છેવટે અહીંતું જગત જ્ઞાત છે, તે તેને આફેન્જિયા કહીને નહીં બોલાવે. દુકાનદાર આયાનો પ્રિયતમ હતો, હવે સરમાળ અને રાતીઓળ બની ગયેલી મો’સેનાને

જોઈને દુકાનદારનો ચહેરો ઉત્તેજિત થઈ ગયો, ભરાવદાર મૂંછો નીચેથી હોઠ ફફડયા: 'આવ આવ, મો'સેના.' તેણે યંત્રવત્ છોકરીના માથા પર હાથ ફેરવ્યો અને કહ્યું, 'તો તું આ નાનકડી આફ્રેન્જિયાને પણ લઈ આવી નહીં?'

આ વખતે તો પેલો શબ્દ એટલી બધી આશુધારી રીતે આવ્યો કે એ છોકરી હેબતાઈ જ ગઈ અને પોતાની સામે અવિશ્વાસથી જોયું.

મો'સેના અસ્વસ્થ હસતાં બોલી, 'શું થયું?' એ છોકરી આમ તાકી રહી એટલે તેને ખરાબ લાગ્યું : 'આફ્રેન્જિયા કંઈ અપમાનસૂચક શબ્દ નથી.'

પેલો માણસ ખડખડ હસી પડ્યો : 'એટલે તે આમ મારી સામે ધૂરકે છે મારો મનમાં કે મેં તેનો પગ તો નથી કચડી નાખ્યોને!'

'આફ્રેન્જિયા એટલે શું?'

પેલાએ અભિમાનથી કહ્યું : 'તેનો અર્થ તો યુરોપીઅન થાય છે.'

પેલી છોકરી તો નવાઈ જ પામી. એ અર્થ તેને કેવી રીતે લાગુ પડી શકે એ તેને સમજાયું જ નહીં. 'શું?'

'એનો અર્થ એ કે તું અમારી જેમ આરમ્ય નથી. તું તો ગોરી છે, અમારી જેમ ધર્ષવર્ણી નથી. તું તો પરદેશી છે, અહીંની નથી.' પેલો સમજાવવા લાગ્યો.

'પણ મારો જન્મ તો કેરોમાં થયો છે; મારા માળાપ પણ અહીં જન્મેલા; હું આફ્રેન્જિયા નથી.'

પેલાએ આશ્વાસન આપતાં કહ્યું, 'રડવા માટે કશું કારણ નથી.' બોલતાં બોલતાં મો'સેના સામે તે અર્થસૂચક રીતે હસતો હતો. 'તું તારી જાતને એવી નથી માનતી તો ભલે, પણ બીજાઓને કેવી રીતે સમજાવીશ? પછી એટલું કહીને તે અટકી ગયો અને મો'સેના પર પોતાનું ધ્યાન મંદિત કર્યું.

વાત ત્યારે એવી હતી; તે બીજાઓથી જુદી હતી; તે પરદેશી હતી, એમાં તે કશું કરી શકે એમ ન હતી. તે ગમે તે કરે તો પણ તેની જન્મ-ભૂમિમાં પરિચિતિ એવી ન હતી એવું સમજાવી શકવાની ન હતી, એટલે હમેશાં તે પરદેશી, અને આક્રમક ગણાવાની.

આ નવા જ્ઞાન બદલ તેણે નિસાસો નાખ્યો, ધરના સુરક્ષિત જીવનની હાથ માટે તે આતુર બની, તેણે સફેદ અને કથ્થઈ ઢીંગલીઓની હાર તરફ આશ્વાસન માટે બેસું 'તું તારા માબાપને કહેતી નહીં કે મો'સેના મને અહીં લઈ આવેલી.' પેલો હસીને નમ્ર બનીને, બોલતો હતો. જો, હું તને સરસ ઢીંગલી આપુ છું, આપણે અહીં હતા એ વાત ભૂલી જજો. અમારા પયગંબરના તહેવારની ખુશાલી માટે આ બધી ઢીંગલીઓ સજાવી છે. જો હું તને ઊંચી કરું છું, તું તારી જાતે પસંદ કરી લે' સમજાવતાં સમજાવતાં તે બોલ્યો : 'તને એ ગમશે નહીં ?'

છોકરીએ ઉદાસીનતાથી પોતાના તરફ જોઈ રહેલી બધી ઢીંગલીઓ સામે તાક્યા કર્યું, સૌથી પ્રાસેની ઢીંગલી ઊંચકી લીધી, તે લીલા અને સફેદ રંગથી સજાવેલી કથ્થઈ ઢીંગલી હતી.

પેલાએ જરા હુઆઈથી પૂછ્યું : 'તારે કથ્થઈ જોઈએ-છે ? તારા રંગની જ વધુ સારી ન લાગત ?' મો'સેના સામે જોઈને તેણે આંખ મીંચકારી અને કથ્થઈ ઢીંગલી લઈ લીધી અને ભૂરા રંગના ઝબ્બા પર સફેદ પટ્ટાવાળી ઊંજળી ઢીંગલી આપી, એ ઢીંગલીના કપાળ પર ચળકતો તારો હતો. છોકરીએ પોતાના ધૂંજતા હોઠને ખાંડની ઢીંગલી અડકાડી, તેનો સ્વાદ ગળ્યો હતો.

અહીં વર્ણવેલા આ દુઃખદ અનુભવે મારા પર અને જીવન વિશેના મારા દષ્ટિકોણ પર ખૂબ જ અસર કરી, તે વખતે મારી ઉંમર બહુ ઓછી હતી છતાં આ દુઃખદ જ્ઞાન પછી-મેં મારું મોટા ભાગનું જીવન ઈજિપ્તમાં વીનાવ્યું. હું ક્યાંની છું એ જ પછી તો મેં વિચાર્યા કર્યું. જો હું ઈજિપ્તની નથી તો પછી ક્યાંની ? મારી માતૃભાષા ફ્રેંચ હતી, અમે ફ્રેંચ નાગરિક હતા તો પણ મારી જાતને હું ફ્રેંચ માનતી જ ન હતી; હું સાવ નાની હતી ત્યારથી અંગ્રેજ નિશાળમાં જતી હતી એટલે મારી સંસ્કૃતિ તો બ્રિટીશ હતી; અંગ્રેજ સાહિત્ય મને બહુ જ ગમતું હતું, છતાંય મારી જાતને હું અંગ્રેજ માનતી ન હતી. આ રીતે મારાં મૂળિયાં તો કેમ પણ ધરતીમાં નખાયેલાં ન હતાં, હું તો દુઃખદ રીતે હવામાં ચૂલતી હતી, સાવ રક્ષણહીન. મારા અસ્તિત્વ દ્વારા હું અનિશ્ચિતતાએ અને શૂન્યતાના ઉભરા ઠાલવતી હતી.

૧૯૪૮ પછી આફ્રિકાના શબ્દ ઉપરાંત બીજાં એક વધુ કડવો શબ્દ સાંભળવા મળ્યો-ઝયોનિસ્ટ. કોઈ પણ કારણ વિના જ આ શબ્દ લોકો સંભળાવતા હતા. હું કંઈ તે વખતે ઝયોનિસ્ટ ન હતી. યહૂદી-વિરોધી ભાવનાનો મારે સામનો કરવો પડ્યો અને હું તો આ બધાથી અળગી છું, એમની ધરતીની નથી એવી લાગણી પહેલી વખત અનુભવી ત્યારે જે આઘાત અનુભવેલો તે ફરી અનુભવવા મળ્યો. હવે તો આત્મસંજ્ઞા પામવાની, કશાક વિશાળતા અંશ બનવાની, મારા કરતાં ય વધુ મહત્વના એવા કશાકના અંશ બનવાની ઇચ્છા દઢ થવા માંડી. દરેક માનવીના જન્મભાષિકાર માટે હું આતુર બની; ‘આ મારી ધરતી છે; હું આ ધરતીની છું’ અને એ મારી છે; હું અહીં મારાં મૂળિયાં નાખી શકું.’ આવી કંઈક લાગણી અનુભવવા માટે હું કોઈ દેશને ઝંખવા લાગી.

મારા વ્યક્તિત્વની સ્થાપનાની સમસ્યાનો કોઈ ઉકેલ ફ્રાન્સમાં ન મળ્યો. મારી સામાન્ય અસ્વસ્થતાની લાગણી પણ ધૂધળી હતી. માટે તું બહુ સારી રીતે સમજી શકે કે આવી નાની છોકરી માટે પોતાનો ધા આંગળી ચીંધીને સ્પષ્ટ રીતે બતાવવો તો કેટલો અધરો હોય છે. મારી આ વિચિત્ર અસ્વસ્થતાની વાત, જ્યાં મારાં મૂળ નથી ત્યાં થતી અસ્વસ્થતાની વાત, ત્યાં મારી જાતને કોઈ રીતે ગોઠવી શકતી નથી તેની વાત જ્યારે મારા કુટુંબીજનોને ફરી ત્યારે તેમણે એ વત હસી કાઢી અને મારો ભય ઓછો કરવા કહ્યું : ‘તેથી શું ? આમ તેમ ભટકનાર અને મૂળિયાં બિખરી ગયેલાં હોય એવાં યહૂદીઓ ઘણાં બધાં છે, તું એકલી નથી. આપણે બધાં જ એવાં છીએ અને એવાં રહીશું.’

આ શાંત સ્વીકૃતિ સામે મેં બળવો પોકાર્યો : ‘શા માટે એવા જ રહીશું ?’ શરૂઆતમાં મારા સૂરમાં અવિશ્વાસ હતો, ધીરે ધીરે એ સૂર વધુ ને વધુ જિદ્દી બનવા માંડ્યો ‘હમેશાં’ ની સામેના ઉકેલો શોધવા માટે મેં નવા યહૂદી રાજ્યનો વિચાર કરવા માંડ્યો.

એક દિવસ હું મારી એક ફ્રેન્ચ મિત્ર સાથે રખડવાં નીકળી હતી. એક કાર ધીમી પડી, ડ્રાઈવરે બારીમાંથી ડોકું કાઢ્યું અને અમારી સામે જોઈને બૂમ પાડી : ‘સેલ્સ યોપી’ મને સમજ ન પડી એટલે એનો અર્થ મિત્રને પૂછ્યો.

‘કંઈ નહીં. ફાન્સના લોકો યહૂદો માટે આવો હિંમુખતભર્યા શબ્દ વાપરે છે.’ તેણે તો કશું બન્યું ન હોય એ રીતે સમજાવ્યું : ‘હવે એ બધી વિગતો પર હું ઝાઝું ધ્યાન આપતી નથી. જીવનમાં એનો સ્વીકાર કરીને જ તમારે રહેવું પડે; ભગવાનનો ઉપકાર ગણો કે બધા એવા નથી. ફાન્સ તો બહુ ઉદાર દેશ છે, આવા વાહિયાત મહેલોએને ગંભીર રીતે ન સ્વીકારે તો યહૂદીઓ અહીં નિરાંતે રહી શકે ખરા?’

હું એ રાતે ઊઘી ન શકી, જૂના લાય ફરી સવાર થઈ ગયા. છેવટે મેં નક્કી કર્યું કે હું આવા મહેલોટોણાં જિંસવી નહીં શકું અને અહીં રહી નહીં શકું.

૧૯૫૦ માં હું મારા કુટુંબીજનોને પારીસમાં છોડીને ઈઝરાયેલ આવી, સાવ એકલી, તે વખતે મારી ઉંમર સોળ વર્ષની હતી. અહીં છેવટે મારા મૂળિયાં હતાં, તેનો મને અતિશય આનંદ થયો; અહીં મેં મારાં મૂળિયાં જોડે સુધી નાખ્યાં અને તે કળ્યાં.

આનો અર્થ એવો ન હતો કે નવા વાતાવરણની કોઈ સમસ્યાઓ જ ન હતી. મારે નવી ભાષા શીખવાની હતી, નવી સંસ્કૃતિ આત્મસાત કરવાની હતી. સંધિકાળની બધી જ મુશ્કેલીઓ મારે ભોગવવી પડી. પણ અહીં મારી જરૂર હતી, છેવટે મને મારું ઘર મળ્યું અને કશાકની સાથે બંધાયાની લાગણી અનુભવી. આ બધાંએ મારા કાંટાળા માર્ગને અદ્ભુત રીતે સુવાળો બનાવી દીધો. આજે હું મારી જાતને ઈઝરાયેલી તરીકે અનુભવું છું. મારા દેશની સમસ્યાઓ મારી સમસ્યાઓ અને અહીં જે કંઈ બને છે તેનો અર્થ છે અને એ અર્થ ઉત્કટ છે. આપણે જ્યારે માત્ર અંગત વ્યક્તિત્વ ખાતર, આપણા નાનકડા કૌટુંબિક વતુળ ખાતર જીવવાનું બંધ કરીએ છીએ ત્યારે જીવન ખૂબ જ સમૃદ્ધ અને મહત્ત્વપૂર્ણ બને છે. જોયું ને, બહાલી કાઢેલા, મારા જેવા જડમૂળથી ફેંકાઈ ગયેલા લોકો માટે ઈઝરાયેલનું અસ્તિત્વ હોવું જ જોઈએ.

મારો દીકરો આવતા અઠવાડિયે લશ્કરમાં જોડવાનો છે, જે આપણા જે દેશ વચ્ચે સંધિકરાર નહીં થાય તો કદાચ એ તારા દીકરાની સામે ય લડશે, તેઓ બંને ઐક્યમીતની આંખોમાં મરણ જુએ પણ ખરા! આપણે વર્ષો પહેલાં જ્યારે ‘રેઈન બો’ સામયિક શરૂ કર્યું હતું ત્યારે તેમને માટે જે ઉજ્જવળ ભાવિની

કલ્પના કરી હતી તે આ ન હતી. આપણે અત્યારે જે સાવ અસંગત સ્થિતિમાં મૂકાયા છીએ તે મને અર્થહીન અને બિનજરૂરી લાગે છે.

આ બધું કદાચ પછી હું મારી જાતને તારી પાસે જ જોઈં છું. વહાલી કાદ્રેયા, હું તને મળવા માટે અને પહેલાંની જેમ નિરાંતે ગપસપ કરવા ખૂબ જ આતુર છું. કદાચ કોષ્ટક રીતે, કોષ્ટક રીતે, કોષ્ટક દિવસે આ સ્વપ્ન વાસ્તવિકતામાં ફેરવાશે અને આપણે બન્ધ નીલ નદીના કિનારા પર અથવા મારા પ્રિય માઉંટ કાર્મેલની હરિયાળા ધરતી પર મૈત્રી અને શાંતિના પાતાવરણમાં મળી શકીશું.

ખૂબ ખૂબ માફ.

તારી વહાલી મિત્ર
આદા એહુરોની

ફેવિડ લોજ અને સાહિત્યની વ્યાખ્યા

શિરીષ પંચાલ

સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણી વખત કાવ્ય, ટૂંકી વાર્તા, નવલકથાને માત્ર કૃતિ કે કલાકૃતિ તરીકે ઓળખાવતાં સન્તોષ થતો નથી એટલે બીજા ગુણવાચક વિશેષણો ઉમેરવામાં આવે છે. ઉત્તમ મધ્યમ, હીક હીક, નોંધયાત્ર, અસાધારણ, રેઢિયાળ વગેરે વગેરે. કેટલાક વિવેચકો વિશેષણોના આવા ઉપયોગ સામે સખત વાંધો લે છે, તેમની દૃષ્ટિએ તો ‘સમગ્ર’ સાહિત્યના એ જ વિભાગ-એક ‘સાહિત્ય’ અને બીજું ‘અસાહિત્ય’ ‘અધમ કાવ્ય’, ‘નબળી વાર્તા’ જેવી સંજ્ઞાઓ તેમની દૃષ્ટિએ તો વદતો-વ્યાધાત કહેવાય. આનો અર્થ એવો થયો કે સાહિત્ય સંજ્ઞા વિશે કશીક સંદિગ્ધતા પ્રવર્તતી હોવી જોઈએ. આજે ય તે એક જ ભાષાનાં જુદાં જુદાં સામયિકો જે પ્રકારની સર્જનાત્મક કૃતિઓ પ્રગટ કરતાં હોય છે તેને આધારે પણ કહી શકાય કે સાહિત્ય સંજ્ઞા ખૂબ ખૂબ વ્યાપક અને શિથિલ અર્થવાળી છે. દેશ-વિદેશની, જુદા જુદા સમયની, ગમતી અણુગમતી અનેક સાહિત્યકૃતિઓ વાંચ્યા પછી, તેમના પર વિચારવિમર્શ કર્યા પછી જ્યારે ‘સાહિત્ય’ નામની સંજ્ઞાની વ્યાખ્યા આપવામાં આવે ત્યારે ઘણી બધી મુશ્કેલીઓ ઊભી થાય છે. વળી, ઐતિહાસિક રીતે જોઈએ તો પણ એક યુગનું સાહિત્ય બીજા યુગમાં ઘણી વાર અસાહિત્યની કાટિમાં મૂકાઈ જતું હોય છે. એટલે પછી દરેક યુગમાં સાહિત્યની વ્યાખ્યા જુદી જુદી બની રહે, એટલે કદાચ વ્યાખ્યા આપવાના પ્રયત્નમાંથી જ છૂટી જવું એવો સૌથી વધુ સલામતીભર્યો અને સગવડભર્યો માર્ગ બાકી રહે છે. ‘મ્યુ લિટરરી હિસ્ટરી’ નામના સામયિકના તંત્રીઓએ ઓટમ-૧૯૭૩ના અંકમાં આ વિશે એક

પરિસંવાદ થોજી શકે. એવિડ લોન્ગ* આ અંક વાંચીને ચલાવેલી ચર્ચા ઉપયોગી નીવડે એવી છે એટલે તેમનાં તારણો આપણે જોઈએ.

સાહિત્યની કોઈ અમૂર્ત કે સામાન્ય વ્યાખ્યા સંભવી ન શકે એ બાબતે આ પરિસંવાદમાં, ભાગ લેનારા મોટા ભાગના વિવેચકો સંમત થયા. વિટગેન્સ્ટાઈનની ‘રમતો’ની જેમ સાહિત્ય પણ ‘કૌટુંબિક સાદૃશ્ય ધરાવતી ‘વિભાવના’-(family resemblance concept)* છે. આ કુટુંબના સભ્યોમાં અમુક અમુક લક્ષણો સમાન છે પણ કોઈ એક જ લક્ષણ દરેક સભ્યમાં જોવા મળે જ એવું નથી. ગણિતની પરિભાષા વાપરીને કહેવું હોય તો કહી શકાય કે આ સભ્યોમાં ગુરુતમ સાધારણ અવયવ સમાવી શકે તો નથી પણ તેમનો લઘુતમ સામાન્ય અવયવ શોધી શકાય ખરો. હવે આ દલીલનો પ્રતિવાદ કરવો મુશ્કેલ છે. છતાં દરેક રમતના નિયમો હોય છે એ પ્રમાણે રમી શકાય છે.

તેવી જ રીતે સાહિત્યનો અનુભવ તો આપણે બધા કરીએ છીએ, સાહિત્યનો સાહિત્ય તરીકે અભ્યાસ કરી શકીએ એવું કશું સાહિત્યમાં કશું છે ખરું અને જો હોય તો શું છે એટલું તો તપાસી શકીએ.

તોદોરોવ સાહિત્યની વ્યાખ્યાઓને બે પ્રકારમાં વહેંચે છે. એક પ્રકારની વ્યાખ્યા પ્રમાણે અનુકરણના હેતુ માટે અથવા ‘દ્વિક્ષન’ ઉપજાવવા માટે પ્રયોજાતી ભાષા એટલે સાહિત્ય. બીજા પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ પ્રમાણે રસાનુભવને તૃપ્ત કરે એવી રીતે પ્રયોજાયેલી ભાષા એટલે સાહિત્ય જગન્નાથની વાક્ય, રસાત્મક કાવ્ય જેવી વ્યાખ્યા બીજા વર્ગમાં આવે, એરિસ્ટોટલ-ભારતની નાટકની વ્યાખ્યા પહેલા વર્ગમાં આવે. રેને વેલેક અને નોથ્રોપ ફાય જેવા આ બેની વચ્ચે સાહિત્યને વ્યાખ્યાબદ્ધ કરે છે એમ કહી તોદોરોવ તેમની ટીકા કરે છે. તેમના અભિપ્રાય પ્રમાણે આ બે વચ્ચે કોઈ અનિવાર્ય કડી નથી, આ બેમાંથી કોઈ એક જ વ્યાખ્યા વડે સાહિત્યનો ખુલાસો મળી ન શકે. પણ એવિડ લોન્ગ આ બંને પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ વચ્ચે સમ્યક્ જુએ છે. એટલું તો નક્કી કે આ વ્યાખ્યાઓ પરસ્પર નિરપેક્ષ સમાવી ન શકે. એવિડ લોન્ગ પહેલા

*The modes of Modern Writing (Metaphor, Metonymy and the typology of Modern Literature)-1979, (Edward Arnold-London).

પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ લે છે. દા. ત. અનુકરણના હેતુ માટે કે fiction રચવાનાં હેતુ માટે પ્રયોજાતી ભાષાને જો સાહિત્ય કહો તો જીવનચરિત્ર જેવા સ્વરૂપને શું કહેશો ? વળી કથનાત્મક હાંચાઓનો ઉપયોગ કરતી જનરેખાઓની ભાષા છે, તેને fiction તો કહી શકાય પણ સાહિત્ય ન કહી શકાય. આવી વ્યાખ્યાની ખીજ મુશ્કેલી એ છે કે 'ફિક્શન'ની વિભાવનાને સૂત્રો, વર્ણનોને પણ સમાવી શકાય એટલી હદે વિસ્તારવી પડે છે. વળી, મોટા ભાગતું સાહિત્ય (ઊર્મિપ્રધાન કવિતા, ઉપદેશાત્મક કવિતા) વર્ણનો વડે નહિ પણ સૂત્રો વડે રચાતું હોય છે, જે, એલ. ઓસ્ટીનની speech act વિશેની વિભાવના દ્વારા સાહિત્યની વિભાવના સમજવાના તાજેતરમાં પ્રયત્ન થયા, એ પ્રયત્નોને આધારે અનુકરણાત્મક કે fictional ઉક્તિમાં ખરેખર શું હોય છે તે વિશેની આપણી સમજ વિસ્તરી પણ માહિતીપ્રધાન આશય ધરાવતા સાહિત્યનો જ્યારે પ્રશ્ન ઊભો થાય ત્યારે કોકુનું ગૂંચવાય છે એટલે અનુકરણ કે fictionની વિભાવના દ્વારા સાહિત્યની વ્યાખ્યા સમ્પૂર્ણ રીતે ખાંધી શકાતી નથી.

ખીજ પ્રકારની વ્યાખ્યાના મૂળ તો પ્રાચીન વાગ્ધટાશાસ્ત્રમાંથી મળી રહે છે. આધુનિક વિવેચનામાં પણ આનાં મૂળ રહેલા છે. બહુ સાદી ભાષામાં કહેવું હોય તો આ વિચારણા સાહિત્યને માત્ર અલંકારોના, રૂપકોના, બંડાર તરીકે ઓળખાવે છે. વિચારને અલંકૃત કરવાથી કાવ્ય બને એવી માન્યતા પણ દીર્ઘકાલીન છે જ. આ વિચારણાનો તો બહુ સહેલાઈથી પ્રતિકાર કરી શકાય. અલંકરણ એ કંઈ વ્યવહારની ભાષા અને સાહિત્યિક ભાષાનું વ્યાવર્તક લક્ષણ તો નથી જ. Ruquaiya Hasan આ મુદ્દાની તપાસ કરતાં કહે છે. દીર્ઘ ગદ્યકૃતિઓમાં જેવા મળતી આલંકારિક ઉક્તિઓની પુનરાવૃત્તિઓ ઉત્તમ છાપાની કટારોની પુનરાવૃત્તિઓ કરતાં જુદી હોય એમ માની ન શકાય. આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ આ અને ખીજ કારણોને લીધે જ સાહિત્યભાષાને વ્યવહારની ભાષા કરતાં જુદી માનવાની ના પાડી છે. આ દલીલને આગળ ચલાવીએ તો ઇંગ્લેન્ડ-અમેરિકાના નવ્ય વિવેચકોએ રૂપક, આયર્ની, પેરેડોક્સ, સંદિગ્ધતા જેવી એકાદ આલંકારિક યુક્તિ લઈને તેમને સાહિત્યકતા સાથે સાંકળવાનાં જે પ્રયત્નો થયા તે પણ સફળ નીવડયા નથી. વધુ સન્તોષકારક માર્ગ એક સંરચનવાદીઓએ દેખાડ્યો છે. સાહિત્યિક યુક્તિને તેમણે વ્યવસ્થિત વિચિત્રીકરણ-ફેરગાઉન્ડીંગ તરીકે ઓળખાવી છે.

એક શબ્દ actualisace નો અંગ્રેજી અનુવાદ છે ફેરગાઉન્ડીંગ. ધણા બધા ફિલસૂફોની જેમ આ વિચારકો પણ ઉપયોગિતા અને સૌન્દર્યને પરસ્પર

વિરોધી ગણાવે છે. કોઈ પણ ઉક્તિ માત્ર માહિતી પૂરી પાડવાને બદલે માત્ર પોતાના તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે ત્યારે તે વિચિત્ર કહેવાય. અહીં આપણે કહેવું જોઈએ કે આ વૈચારિક ભૂમિકા એ માત્ર એક સંરચનાવાદીઓની દેન નથી. સંસ્કૃત આલંકારિકાએ આ ભૂમિકા સ્વીકારી જ હતી.

ભાષા જ્યારે નિયત કરી શકાય એવી રીતે અને રૂઢિગત રીતે પ્રયોજાય ત્યારે આપણું ધ્યાન ખેંચાતું નથી. ભાષાના આવા automatizationની પાર્શ્વભૂમિકા પર સાહિત્યના વિચિત્રીકરણનો આધાર હોય છે. મુકારોન્સ્કીએ વિચિત્રીકરણની આપેલી વ્યાખ્યા યાદ કરીએ તો—*aesthetically intentional distortion of linguistic components.* પણ આ માત્ર 'સાહિત્યની વિશિષ્ટતા નથી. સામાન્ય વાતચીતમાં વપરાતા શ્લેષ [વિચિત્રીકરણનું] જ દૃષ્ટાન્ત છે. વળી ભાષાની એક ઉક્તિમાં જે રૂઢિગત ગણાય તે બીજી ઉક્તિમાં વક્રોક્તિ પણ કહેવાય, આ રીતે કોઈ પણ ઉક્તિનો સન્દર્ભ મહત્વનો બની જાય છે.

આગળ જોઈ ગયા તે પ્રમાણે સાહિત્યિક ઉક્તિમાં વિચિત્રીકરણ માટે વપરાતી સામગ્રીની પુનરાવૃત્તિ તેને અસાહિત્યિક ઉક્તિથી જુદી પાડતી નથી. પણ સાહિત્યિક ઉક્તિમાં જે વિચિત્રીકરણ થાય છે તેની પાછળ કોઈ યોજના છે, તેમાં કશીક સંવાદિતા છે. જ્યારે અસાહિત્યિક ઉક્તિમાં આનો અભાવ છે; સાહિત્યિક ઉક્તિમાં એક બાબતે સામાન્ય ભાષા છે, બીજી બાબતે સમ્પન્નધર્ત્તા એવી સાહિત્યિક પરંપરા છે. ડેવિડ લોન્ગ આમાં ઉમેરો કરીને ત્રીજી બાબતે કૃતિએ સ્થાપેલાં ભાષાકીય ધોરણોને પણ સ્વીકારે છે. પ્રાગ રૂઢલ પ્રમાણે વિચિત્રીકરણ સાહિત્યનો માપદંડ પૂરો પાડે છે, પણ સાથે સાથે કૃતિની સમગ્ર સંવાદિતાને પણ ધ્યાનમાં રાખવી પડે.

સાહિત્યમાં પ્રતીકરચના બે ભૂમિકાએ જોવા મળે છે એમ હસન કહે છે. એક તો, પરિસ્થિતિઓ, ઘટનાઓ, પ્રક્રિયાઓ સૂચવવા માટે ભાષાના સંકેતોનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. આ એક ભૂમિકા થઈ. આ ઘટના, પરિસ્થિતિઓ પણ કોઈ થીમના સંકેતરૂપે યોજાતાં હોય છે. આ બીજી ભૂમિકા થઈ. આ બીજી ભૂમિકાતા અન્વયે આપણે પરિસ્થિતિને, ઘટનાને માત્ર તેમના સન્દર્ભો નહીં પણ કોઈ ગમ્ભીર, ગમ્ભીર સિદ્ધાન્તના પ્રતિપાદન તરીકે જોવા પડે. હવે અહીં ડેવિડ લોન્ગ તરત જ એરિસ્ટોટલને યાદ કરે છે. કાવ્ય વિશિષ્ટ દ્વારા સમષ્ટિગતને

રજૂ કરે છે અને છતાં સાહિત્યને તો fiction સાથે જ તેણે સાંકળેલું, ઇતિહાસ અને ફિલસૂફીથી સાહિત્યનું લિન્ન અસ્તિત્વ તો તેણે કલ્પ્યું જ હતું.

આપણી પાસે બોઝવેલનું 'લાઈટ ઓવ ડો. જહોનસન' હોય અને પોપનું 'એન એસે ઓવ મેન' હોય તો સાહિત્ય તરીકે આ કૃતિઓને કેવી રીતે વાંચવી? બોઝવેલ માત્ર વિશિષ્ટની વાત કરે છે. પોપ સમષ્ટિગતની વાત કરે છે. એકમાં વિષય છે જહોનસન અને બીજામાં વિષય છે વિશ્વમાં માનવીનું સ્થાન. વાતને થોડી સરળ બનાવવા માટે કોઈ કહી શકે કે બોઝવેલનું પુસ્તક ખરેખર પ્રતિભાશાળી પુરુષના વ્યક્તિત્વ વિશે છે અથવા જીવનચરિત્ર લખવાની કળા વિશે છે જ્યારે પોપનું પુસ્તક સંશયવાદના સમયમાં ઓગરડન વિચારણા વિશે કે તાત્ત્વિક વિધાનેને વ્યવસ્થિત કરવાની સમસ્યાઓ વિશે છે.

હવે આપણે જ્યારે કોઈ સાહિત્યકૃતિને વાંચીએ છીએ ત્યારે માત્ર તેને તપાસીને ખેંચી રહેતા નથી, તેનું અર્થઘટન પણ કરીએ છીએ, લેખકે મૂકવા ધારી ન હોય તેવી માહિતી પણ તેમાંથી મેળવીએ છીએ. પણ મુશ્કેલી એ છે કે આવું અર્થઘટન માત્ર સાહિત્યિક ઉક્તિનું જ કરી શકાય છે એવું નથી, બધી જ ઉક્તિઓનું એવું અર્થઘટન કરી શકાય છે. ભાષાવિજ્ઞાન અને અન્ય શાખાઓમાં થયેલી કામગીરી આની શાખ પૂરે છે. હસન જેને પ્રતીકાત્મકતાનું બીજું સ્તર કહે છે તે પત્રકારત્વ, જાહેરખબર, અશાબ્દિક દ્રશ્ય-કુસ્તી, કબેરે-વગેરેમાંથી પણ શોધી શકાય છે. આનો નમૂનો રેલાં બાર્થે Mythologiesમાં પૂરો પાડ્યો છે. હસનની વાતને વધુ દઢ કરવા માટે કોઈ કહી શકે કે સાહિત્ય કૃતિને જ અર્થઘટનની જરૂર પડે છે, તો જ તે પૂર્ણ બને છે. બીજા બાજુએ અસાહિત્યિક યુક્તિને આવા અર્થઘટનની જરૂર પડતી નથી, એ તો અર્થઘટન વડે નાશ પામે છે. દા. ત. બાર્થે જ્યારે ગટર સાફ કરતા પ્રવાહી અને ગંદકી દૂર કરતા ડિટરજન્ટની જાહેરખબરમાં પ્રયોજતી વિરોધાભાસી યુક્તિઓને તપાસે છે ત્યારે તેમને અર્થહીન બતાવી મૂકે છે. જે વારત્તવિકતા છે તેને તે myth (ખરાબ અર્થમાં) ફેરવી નાખે છે. બીજા બાજુએ 'રેબિન્સન ક્રૂઝો' ને છુર્જવા વ્યક્તિવાદની myth તરીકે જોવાથી એ વાર્તાના વાસ્તવિક સ્તર અર્થે તેમાંથી પ્રાપ્ત થતા આનંદનો નાશ થતો નથી, પણ એ સ્તર વિકસે છે. એને જ્યારે myth કહીએ છીએ ત્યારે સારા અર્થમાં કહીએ છીએ.

રેલાં બાર્થની ટીકા કર્યા પછી હરી ડેવિડ લોન્ગ સાહિત્યની બે પ્રકારની વ્યાખ્યાઓ વચ્ચેના સમ્બન્ધ પર આવે છે. મુકારોબરૂપી દઢતાથી માને છે કે

કાવ્યની બાબતમાં સત્યતા-અસત્યતાનો પ્રશ્ન નહોતો નથી, કૃતિના સૌન્દર્યપરક મૂલ્ય સાથે એને કશો સમ્બંધ પણ નથી. કૃતિના નિર્દેશાત્મક પાસાને પ્રાગ રૂઢલ 'અર્થલક્ષી ઘટક' તરીકે ઓળખાવે છે, આ ઘટકને બીજા ઘટકોના અનુસન્ધાનમાં જ તપાસવો પડે. હસન કૃતિનાં નિયમન કરતા જે themeની વાત કરે છે તેને પ્રાગ રૂઢલવાળા dominant તરીકે ઓળખાવે છે, આવું ઘટક ગતિશીલ બને છે અને બીજા ઘટકોના સમ્બંધની દિશા પણ નિયત કરે છે. કાવ્યની ભાષામાં તો વિચિત્રીકરણ એટલી સઘન ભૂમિકાએ જેવા મળે છે કે સંક્રમણનો પ્રશ્ન બાબુ પર મૂકાઈ જાય છે; સાહિત્યિક ઉક્તિને સ્વયંપર્યાપ્ત ઉક્તિ તરીકે જ તપાસવી પડે. આ સિદ્ધાન્તની તારસ્વરે કોઈએ રજૂઆત કરી હોય તો તે રોમન ચાકોબ્સને. એક બાબુએ સર્જક છે, તે 'message' (કોઈ પણ શબ્દિક સંક્રમણ) મોકલનાર છે, બીજા બાબુએ તેને ગ્રહણ કરનાર ભાવક છે હવે આ 'મેસેજ' કાર્યક્ષમ બને એટલા માટે સર્જક અને ભાવક બંનેને પરિચિત codeમાં મૂકવામાં આવે છે. આ મેસેજમાં જે પરિણજો આગળ પડતાં હોય તેને આધારે ઉક્તિ પ્રકારો નિયત કરી શકાય. ભાવસભર મેસેજ સર્જક નિયત હોય, નિર્દેશાત્મક મેસેજ સન્દર્ભકૃતિનિયત હોય વગેરે વગેરે. માત્ર કાવ્યાત્મક મેસેજ જ મેસેજ ખાતર હોય. 'કાવ્ય કાવ્ય ખાતર'ની ભૂમિકાનું આ રીતે અહીં પુનરાવર્તન થાય છે.

ચાકોબ્સન અને મુકારોવ્સ્કીએ સાહિત્યિક ઉક્તિની જે વ્યાખ્યા આપી તે તો ખૂબ જ સભાન અને અનિશય બિંદુરી જતી રચનાઓ (આધુનિક લિરિક) માટે જ સાચી પડે. જ્યાં નિર્દેશાત્મક અને સંક્રમણપ્રધાન તત્ત્વ આગળ પડતું હોય છે એવી ઉક્તિઓ માટે (વાસ્તવનિષ્ઠ કથાસાહિત્ય, આત્મકથા) આ વ્યાખ્યા કારગત ન નીવડે. આમાંથી તો એવી ઉપપત્તિ પર આવી શકાય કે સાહિત્યકૃતિનો વિષય તો અમુક યુક્તિઓ પ્રયોજવા માટેનું નિમિત્ત જ બને છે. સ્ટેન્લી હિશ અને તેદોરોવ જેવાને મન સાહિત્યની પ્રાચ્ય વ્યાખ્યાઓ નિષ્ફળ નીવડી છે કારણ કે આ બધી વ્યાખ્યાઓ સાહિત્યના મૂળભૂત હાર્દને જ બાદ કરી નાખે છે.

તેદોરોવ જેવા તો સાહિત્ય અને અસાહિત્ય એવા વિભાગીકરણને પણ ભૂલભરેલા ઓળખાવે છે. અમુક પ્રકારના લિરિકને પ્રાર્થના કે ભજન સાથે જોડવું સામ્ય હશે તેટલું ઐતિહાસિક નવલકથા સાથે તો નથી જ હોતું. એટલે સાહિત્ય અને અસાહિત્ય એવા વિભાગીકરણ પાડવાને બદલે જુદા જુદા પ્રકારની ઉક્તિઓની typology વિચારવાની રહે.

અહીં ડેવિડ લોન્ સાહિત્યવિવેચનનો એક મૂળભૂત પ્રશ્ન ઊભો કરે છે. ધારો કે સાહિત્યિક ન હોય એવાં ભજન, પદ અને સાહિત્યિક હોય એવી રચના વચ્ચે જો ભેદ પાડવો હોય તો સાહિત્યિકતાની કશી જ વ્યાખ્યા વિના કેવી રીતે પાડી શકાય ? તોદોરોવ આ વાત ટાળે છે. તેમને મતે તો સામાન્ય ઉક્તિ અને સાહિત્યિક ઉક્તિ વચ્ચે ભેદ પાડી જ ન શકાય. સામાન્ય ભાષા જેવી કોઈ વસ્તુ જ માનવા તેઓ તૈયાર નથી. આવા ભેદના વિકલ્પે આપણી પાસે કોઈ માર્ગ ખરો ? ભાષાનાં સાહિત્યિક અને અસાહિત્યિક ઉપયોગ વચ્ચે કોઈ ભેદ નથી એ વિચારણાનાં ગંભીર પરિણામો આવી શકે. સામાન્ય ભાષાના કાર્યમાં અને સાહિત્યકૃતિમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાના કાર્યમાં ભેદ રહેલો છે એટલી પાયાની બાબત તો સ્વીકારવી પડે છે. સામાન્ય ભાષાની ઉક્તિને fictional ગણવાની આપણને ફરજ પડતી નથી પણ સાહિત્યિક ઉક્તિ તો fictional જ હોય છે અથવા એને એ રીતે જ ગ્રહવી જોઈ એ. આનું કારણ તેનાં સંરચના, વિચિત્રીકરણ છે.

સાહિત્યની વ્યાખ્યાઓમાંથી એટલો પાઠ તો લેવો જોઈ એ કે સાહિત્યનો પર્ચાય 'સારું સાહિત્ય' નથી Dell Hymes જેવા શિષ્યકળાનું દૃષ્ટાન્ત આપી કહે છે કે શિષ્યોમાં મહાન, પરંપરાગત-ચીલાચાલુ, તદ્દન ખરાબ એવા વિભાગો પાડવાનું અધરું નથી. કોઈ ઓપેરા મહાન અથવા સારો ન હોય એટલા જ કારણે તેને ઓપેરા કહેવાનું તો માંડી વાળતા નથી. સાહિત્ય કૃતિઓની પરિસ્થિતિ પણ ખાસ જુદી ન હોઈ શકે.

પણ Hymes ની વિચારણા સાહિત્યવિવેચનની મુશ્કેલીઓ દૂર કરવામાં ઝાઝી કામ નહીં લાગે એવું લોન્નું માનવું છે. સાહિત્ય સંજ્ઞા જ એવી છે કે જમાને જમાને, વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ, એની વિભાવના બદલાયા કરે. પણ આ પરિવર્તનશીલના પરિધ પરની જ છે. કારણ કે ઘણી બધી રચનાઓએ સાહિત્ય તરીકે પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખ્યું છે; એ સિવાય એમને માટે બીજું કોઈ શક્યતા નથી અર્થાત્ ઉક્તિના બીજા કોઈ પ્રકાર હેઠળ તેમને મૂકી શકાય એમ નથી. તેમને સ્પષ્ટ રીતે સાહિત્યિક રચના જ કહેવી પડે. 'ફેરી કવીન', 'ટોમ જોન્સ' નું સાહિત્ય સિવાય બીજું કયું અસ્તિત્વ સંભવી શકે ? હવે સામે છેડે બીજા ઘણી નબળી રચનાઓ પણ છે, તેમને પણ સાહિત્યના વર્ગમાં જ મૂકવી પડે, કારણ કે એ સિવાય એમને માટે ય કયું અસ્તિત્વ નથી. તેમની ગુણવત્તાનો પ્રશ્ન દ્વિતીયિક છે. આમ છતાં કોઈ ઉક્તિને સારકૃતિક સંમતિથી સાહિત્યના વર્ગમાં મૂકવામાં આવે ત્યારે ગુણવત્તાનો પ્રશ્ન સૌથી વધુ

મહત્વનો ખર્ચ. તોદારોવ કહે છે તે પ્રમાણે કોઈ પણ કૃતિનું ‘સાહિત્યિક વાચન’ કરી શકાય પણ આવા વાચન પછી બધી કૃતિઓ નીચડેલી રચના બનવાની નથી. જે કૃતિઓ ખરેખર સાહિત્ય છે તેમને તો કશું નુકસાન જવાનું નથી, ભાવકને ગમે કે ન ગમે એ સાહિત્યકૃતિ જ છે. ધારો કે એક જમાનામાં કોઈને ય અમુક કૃતિ ન ગમી હોય તો ય તે સાહિત્યકૃતિ જ કહેવાય. પણ ઇતિહાસ કે- ફિલસૂફીની રચનાઓ સાહિત્યિક કારણોસર પૂરતા પ્રમાણમાં વાચકોને ગમે તો જ તે સાહિત્યના વર્ગમાં આવી શકે. ઇતિહાસ, ફિલસૂફી તરીકેનું સ્થાન ગૂમાવી દીધા પછી પણ તે સાહિત્ય તરીકેનું સ્થાન ટકાવી શકે છે. આ રીતે જોઈએ તો ફોઈડની રચના વિજ્ઞાન પણ છે અને સાહિત્ય પણ છે એમ કહેવું વાહિયાત નથી. ધારો કે એ રચના વિજ્ઞાન તરીકે સ્વીકૃતિ ન પામી હોય તો પણ એને સાહિત્ય તરીકે ઓળખાવી શકાય છે. એ કૃતિ વિજ્ઞાન તરીકે સ્વાર્થ હોવાથી તે સાહિત્યકૃતિ હોઈ જ ન શકે એમ કહેવું ખોટું છે. ડેવિડ લોજની આ ભૂમિકા ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ જેવી રચનાને લાગુ પાડીએ તો આ મુદ્દો વધુ સ્પષ્ટ થશે. હા, વાચકો કોઈ પણ રચનાને સાહિત્યની કોટિમાં મૂકે ત્યારે તે વિશે ઊહાપોહ કરી શકાય ખરો. આ રીતે કોઈ પણ કૃતિ એક કરતાં વધુ અસ્તિત્વ ધરાવી શકે છે. સાહિત્યિક ઉક્તિમાં અર્થઘટન માટે સંરચના અનિવાર્ય છે, જ્યારે અન્ય પ્રકારની ઉક્તિ માટે સંરચના વૈકલ્પિક છે.

સાહિત્યમાં જેવા મળતાં વર્ણનો અને સૂત્રોનું સ્વરૂપ અસહિત્યિક હોઈ શકે, કાગળ કે બંને એકસરખો ‘કોડ’ ધરાવે છે, આમ છતાં સાહિત્યિક ઉક્તિમાં જે કહેવામાં આવ્યું છે તે બીજી કશી પહેલાની કે પછીની સ્થિતિથી નિયંત્રિત થતું નથી. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો સાહિત્યિક ઉક્તિનું કથયિતન્ય સ્વ-શાસિત હોય છે. જે કૃતિઓ ખરેખર સાહિત્યકૃતિઓ છે તેમાં તથા વિચિત્રીકરણને અર્થ એટલો કે સત્યતા-અસત્યતાના સર્વ સામાન્ય નિયમો અહીં લાગુ પડતા નથી (વિચિત્રીકરણ શબ્દના ઉપયોગ વિના કહેવું હોય તો કૃતિ નિયતિકૃત નિયમ-હિતા હોય છે).

કોઈ પણ કૃતિ સાહિત્યકૃતિ તરીકે સફળ થતી હોય તો તેનું કારણ એ છે કે એમાં વ્યવસ્થિત રીતે વિચિત્રીકરણ કરવામાં આવેલું હોય છે. કૃતિનાં ઘટક તરવોની, પરસ્પરને અનુપ્રાણિત કરતી વ્યવસ્થા ઊભી કરે છે. જે વિશિષ્ટ છે તેને સર્વસામાન્યમાં ગોઠવે છે, દરેક ભાવક સાથે અંગત સંવાદ પણ કરે છે અને બહારમાં બધા સાથે સંવાદ કરે છે. જે જે પ્રયોજનો માટે સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન

વર્ષાથી થતું આવ્યું છે તે બધાં પ્રયોજનો પણ સધાય છે. કૃતિનાં બંધારણમાં કેશીક અંતર્ગત સંવાદિતા હોવાથી જ સત્ય-અસત્યનો માપદંડ અહીં લાગુ ન પડે. પછી બેઝવેલનો જહોનસન પણ જહોનસન રહેવાને બદલે કથાસાહિત્યનું એક પાત્ર બની બન્યો છે અને સાથે સાથે જીવનચરિત્ર તો રહે જ છે આ કૃતિને બે સ્તર પર વાંચી શકાય છે; ઇતિહાસ તરીકે અને નવલકથા તરીકે. જહોનસનનાં બીજાં જીવન-ચરિત્રો માત્ર ઇતિહાસ જ છે અને એ રીતે બેઝવેલની રચના બીજાં ચરિત્રો કરતાં ચઢિયાતી સાબિત થાય છે. જોનાથન કલર સૂચવે છે : ' સાહિત્યિક કૃતિઓ fictional હોય છે; સાહિત્યના અર્થઘટન માટે આ એક સ્વીકૃત પરંપરા છે કેાઈ કૃતિને સાહિત્યકૃતિ તરીકે વાંચવાનો અર્થ તેને fiction તરીકે વાંચવાનો છે, ' જ્યાં સુધી fictionality ની પરંપરા કૃતિઓમાંથી મળ્યા કરે ત્યાં સુધી લોજ આ ભૂમિકા સ્વીકારવા તૈયાર છે. પણ કલરની બીજી ભૂમિકા-સાહિત્યનો આધાર અમુક પ્રકારનાં વાચનો પર છે- સ્વીકારવા તે તૈયાર નથી. એ અર્ધસત્ય છે. સાહિત્યના અસ્તિત્વ પર એ વાચનોનો આધાર છે એ બાકીનું અર્ધસત્ય ધ્યાન પર ચઢવું જોઈએ.

મહત્વનો મુદ્દો તો એ છે કે આકસ્મિક રીતે અસ્તિત્વમાં આવતી કૃતિઓનો સમુચ્ચય એ કંઈ સાહિત્ય નથી. આપણે આકસ્મિક રીતે કેાઈ કૃતિનું સાહિત્ય તરીકે વાચન કરતાં નથી. સાહિત્ય તરીકે આપણે જે વાંચીએ છીએ તે એક રીતે સાહિત્ય રચવાની આપણી ઈચ્છાની અભિવ્યક્તિ છે. આવી ઉક્તિમાંથી આપણે લિટરરી કેમ્પીટન્સનાં અર્થઘટન કરવાની શક્તિ મેળવી શકીએ છીએ. કૃતિનું વાચન થાય ત્યારે તેની રચના પૂર્ણ બને છે પણ સાથે સાથે એ માટે જરૂરી રચનારીતિ પણ શિખવાડે છે.

સૈદ્ધાન્તિક રીતે તો સાહિત્ય શીર્ષક હેઠળ ગમે તે પ્રકારની ઉક્તિને મૂકી શકાય, પણ એક શરતે-જે ઉક્તિમાંથી કથું બાદ ન થઈ શકે એવી ઉક્તિ સાથે તેને સંબંધ હોવો જોઈએ, એ ઉક્તિ fictionality સૂચવે અથવા એ રીતે વાચન કરવાની ફરજ પડે એવી હોવી જોઈએ.

અનેક પ્રકારની સાહિત્યરચનાઓના અભ્યાસ પછી લોજ આ તારણ પર આવ્યા છે એ કહેવાની જરૂર ખરી ?

કે હવે માનવીના ખીજમાંથી
માનવી નહિ થાય
અને વૃક્ષના ખીજમાંથી
વૃક્ષ નહિ બને,
આ તમે મરણની કૂટપટ્ટીથી
માપજો.

જે લોકો
જમીનની અંદર
સિમેન્ટની કેપ્સ્યુલમાં જીવે છે
તેમની શક્તિ
ખરફના તોફાનથી વીંઝાતા
તણખલા જેવી છે.

હવે રણ ઇતિહાસ બનશે
ઉધઈ એના દાંતથી
રેતી પર
એ લખશે.

અને આત્મવિનાશ તરફ
હિસાબપૂર્વક ચૂકેલી
આ જાતિ - વિશે
અવિશ્વમાં કોઈ કશું પૂછશે નહિ.

ચાર કાવ્યો

કુત્બ ખાત્રી
અનુ. સુરેશ ભેપી

ખાઈ

સૈનિકોએ ખોદેલી ખાઈમાં
હવે ક્યારેક પ્રેમીએ પ્રેમ કરે છે,
એની બપોલોમાં ચકલીઓ રહે છે.
ધીમે ધીમે માટી ધસતી જાય છે
એનો જ તો એને મોટો ભય છે.
એને ખખર નથી કે
યુદ્ધ ક્યારનું થી થમ્બી ગયું છે.

સળવેલો ચોરડો

એક સાંજે
મુસાફરીએથી પાછા ફરતાં
મેં મારા ઘરનું બારણું ખોલ્યું.
મારી - ખુરશીઓએ મને ઓળખ્યો નહિ.
ટેબલ પાસે જઈ શકવાની આશા છોડી દધને
હું પાછો મારા ઓવરકોટમાં ભરાઈ ગયો.
ત્યાં જીવ્યા વગર જ પાછો વળી ગયો
મારી ખુરશીઓને બેવકાઈથી ચીંટવીને.

૧૫ દિવસ : આ પુસ્તક વધુમાં વધુ ૧૫ દિવસ
માટે રજીસ્ટ્રી શકાશે.

સાહી મલ્લ

16 AUG 1985

૨૧/૬૦

7 OCT 1995

૬/૨૦૧૬

12 OCT 2001

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય

અમદાવાદ-૯

૧૫૬૪૬

બોર્ડ

વર્ગ-૩, બોર્ડ-૨૭ જાન્યુ - ૧૯૮૦-

વર્ગ-૪, બોર્ડ-૩૮ ડીસે. ૧૯૮૦

સાક્ષી

૧૫૬૪૬

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય

અમદાવાદ - ૬